符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



本书探讨电影，却非电影本身。
电影理论终归是一种理论，
而非针对具体影片的阐释。
它必须在电影特性这一语境中，
仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation

电影符号学：皮尔斯与电影美学

〔意〕 文一茗/译

四川大学出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



本书探讨电影，却非电影本身。
电影理论终归是一种理论，
而非针对具体影片的阐释。
它必须在电影特性这一语境中，
仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation

电影符号学：皮尔斯与电影美学

〔意〕Johannes Ehrat/著 文一茗/译


四川大学出版社

责任编辑:吴近宇
责任校对:宋　颖
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王　炜

图书在版编目(CIP)数据

电影符号学:皮尔斯与电影美学 /(意)艾赫拉特著;文一茗译. —成都:四川大学出版社,2015.12
(符号学译丛 / 赵毅衡,唐小林主编)
ISBN 978-7-5614-9207-9

Ⅰ.①电… Ⅱ.①艾… ②文… Ⅲ.①电影符号学-研究②电影美学-研究 Ⅳ.①J90-05②J901

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第306175号

四川省版权局著作权合同登记图进字21-2016-29号

书名　**电影符号学:皮尔斯与电影美学**
DIANYING FUHAOXUE: PIERSI YU DIANYINGMEIXUE

著　　者　〔意〕约翰奈斯·艾赫拉特
译　　者　文一茗
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段24号(610065)
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978-7-5614-9207-9
印　　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　170 mm×240 mm
印　　张　26.75
字　　数　509千字
版　　次　2015年12月第1版
印　　次　2015年12月第1次印刷
定　　价　68.00元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。电话:(028)85408408/(028)85401670/(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scup.cn

目　录

导　论……………………………………………………………………（ 1 ）

1. 符号、范畴分类、现实性及其与电影的关联 ………………………（ 5 ）

1.1　符号的使用 ……………………………………………………（ 10 ）

1.2　意义的建构 ……………………………………………………（ 17 ）

1.3　将行为作为一种实施来探索 …………………………………（ 23 ）

1.4　行为的范畴 ……………………………………………………（ 37 ）

1.5　行为的范畴形式 ………………………………………………（ 40 ）

1.6　关系逻辑学 ……………………………………………………（ 51 ）

1.7　皮尔斯符号学的形而上学 ……………………………………（ 71 ）

2. 皮尔斯符号学及其在电影中的实际应用 …………………………（ 83 ）

2.1　电影“是”一类符号 …………………………………………（ 85 ）

2.2　电影的像似性：符号学的第一原理 …………………………（101）

2.3　从电影语用学到电影实效主义 ………………………………（111）

3. 何谓电影？ ………………………………………………………（123）

3.1　电影“是”横组合段 …………………………………………（128）

3.2　电影“是”符号功能 …………………………………………（134）

3.3　电影“是”感知 ………………………………………………（143）

3.4　电影“是”移动的物质或时间 ………………………………（160）

3.5　电影会成为什么：比较、协调并拒绝理论对象 ……………（182）

4. 电影及电影理论中的叙述 ………………………………………（212）

4.1　叙述学的问题，皮尔斯及电影 ………………………………（212）

4.2　符号的叙述时间 ………………………………………………（215）

4.3　电影时间 ………………………………………………………（235）

5. 叙述、时间及各种叙述理论 ……………………………………（257）

5.1　利科的“摹创”（Mimesis） …………………………………（257）

5.2　海德格尔的“绽出”（Ekstasis） ……………………………（261）

5.3 亚里士多德的“诗学”(Poesis) ……………………………… (267)
5.4 格雷马斯的“符号化”(Semiosis) …………………………… (275)
5.5 博德维尔的形式主义 ……………………………………………… (281)
5.6 奥尔米的《创世纪》 ……………………………………………… (286)
6. 电影中的陈述活动 ……………………………………………… (294)
6.1 陈述活动:从模糊性到普遍性 ………………………………… (296)
6.2 叙述的陈述活动 …………………………………………………… (301)
6.3 电影中的修辞陈述活动:修辞格的意义 ……………………… (319)
6.4 电影中的美学陈述活动 …………………………………………… (335)
6.5 电影中的两种美学过程 …………………………………………… (384)
结　语 ……………………………………………………………………… (403)
参考书目 …………………………………………………………………… (407)

导　论

那不能看见之神的像。

《新约·歌罗西书 1：15》

本书探讨电影，却非电影本身。电影理论终归是一种理论，而非针对具体影片的阐释。原则上讲，我们必须认定电影具有某种意义，属于一种认知行为。也就是说，电影理论必须在电影特性这一语境中，仔细分析作为认知行为的电影所具有的意义。

哲学将认知的可能性及各种情况揭示为这样的意义，并且还极大地促进了人们更好地了解电影——哲学对电影意义中关键问题的解答，衡量着人们对电影的理解程度。而在这些关键问题中，最难的是艺术，包括电影艺术。艺术品是否能增长人的认知力，或只是表达了人的主观感知而已？艺术品中的上乘之作似乎总是极具创造性，其总是将无法想象的领域直观地呈现在人们面前。因此，电影美学作为一种理论，应对的是一种扑朔迷离、难以把握的对象。电影理论的另一个核心问题是叙述，但认为叙述就是描述事实的看法却很幼稚。事实上，叙述模仿行为，并提出行为意向。要理解叙述如何控制时间，必须明白时间的性质。电影能否道出真实？要弄明白这个关键问题，我们切不可用本质主义的思维，将银幕上的影像与镜头前的尘世之间简单地画上等号。

大多数电影理论会运用某种哲学论点，鉴于符号学与分析电影具体意义的诸学科有着直接的关联，本书采用皮尔斯符号学的理论视角，并通过这种理论视角与其他电影哲学（德勒兹的观点、认知主义理论、传统符号学理论）的对话，提出符号学的路径，将为解答电影意义中的关键问题提供全新的方案。

我们真的需要解答关于电影的根本问题吗？如果能将有价值的理论化实践限制在对一些具体问题，如“电影中的隐喻”“时代与民族风格所决定的影视制作规约”“影视幻觉主义”“电影的现实主义本质”等的探讨上，岂不更好？即使我们认定有必要回答这些具体问题，这些问题本身却是不可解答的。当然，这并不是说基本原理是可要可不要的。当我们在仔细研究具体的电影问题

时，就会发现：这些设定的问题之间存在着密切的联系，而这种关联可以直接或间接地帮助我们解答电影意义的基本问题。事实是，电影领域没有“现成”的方法论，正如语言没有提供现成的语言学。想要全面地、彻底地理解电影，就不能依靠从其他领域借鉴来的方法。若是我们通过类比的思维，将用于一门学科的方法运用于其他学科，那么这种“移花接木”式的理论就会遭殃。这是因为在比较两个事物时，我们常常会过度运用类推的原则而夸大了两者之间的类同之处。事实上，一旦这些类比的基础开始动摇，基于这种“大胆”类推所得的阐释就完全站不住脚。当我们在考虑这些方法论就现实性原理而言所能推导的内容时，就会一下子看清这种移花接木式理论是多么不堪一击。方法必须在其权限之内构建对象，而这些对象的存在，也只能源于这种方法的权限范围。比如说，语言不只是语言学的对象。在语言学中，存在的是就其常规性而言的语言。这一切为鼓励我们在一种电影理论成为方法之前，放手大胆地去探讨这一电影理论的基础提供了充足的理由，而我们必须以哲学的视角展开这项探索。

皮尔斯符号学的贡献体现在何处呢？首先，它只涉及电影理论中主要的争议点，而非全盘卷入那些永恒的传统讨论。从根本意义上讲，电影理论中存在争议的三个基本问题及其相关的主要领域，在皮尔斯符号学中都得到了回应，具体表现如下：

第一，关于真实的问题：电影为何以及如何能够再现另一世界的对象？所有的“现实主义”争论（巴赞、帕索里尼、艾柯）的重点已经转向了似乎更为技术层面的电影符码再现。关于现实性的争论被无尽的符码困住，并且任何试图从理论上把符码转为可实际感知的意义的活动，都因其复杂性而令人止步。因此我们仍然可以将电影再现这一问题视为开放的。皮尔斯符号学将有助于为我们打造一把新钥匙。

第二，关于叙述的问题：电影为何以及如何再现时间？电影叙述这一领域刻意与刚才所说的第一个问题截然分开。人们常把这两个问题合并到一起来考虑。但当我们将这个问题认作一个关于时间的问题时，就会发现其根本差异之所在，并且会发现，要解决两者间的差异会牵涉其他的理论概念。新形式主义和梅茨（Christian Metz）的宏大横向组合关系可以解决这个问题，但我们必须追问：他们是否针对该问题给出了合适的答案，即电影如何构建叙述时间？对此，皮尔斯符号学再一次为我们提供了一个新的视角。

第三，关于发现的问题：电影为何以及如何在再现之外引发审美过程？在电影中最容易为人遗忘的或许就是美学。当奥蒙（Jacques Aumont）作品的标

题向我们保证了“电影美学”，但是在书里不留一丝痕迹时，就证明美学在该领域中有多么萧条。仿佛“美学”被自然而然地转换为更便于操作的具体问题，比如感知、叙述和符码。

皮尔斯的点滴思想已经融入各种流行电影书籍以及电影理论作品的注释中了。他的理论大多数涉及对符号的探讨，这些讨论又回到对符号的划分上，而这样的划分并不符合皮尔斯本人所指的符号分类。人们普遍忘记了他的实用主义和美学理念。由于这是哲学探索的一个新兴领域，所以尚未为电影美学结出富有成效的果实。符号学在电影研究中占绝对优势，对于皮尔斯这样一位没有得到足够重视的伟大思想家而言，这一现象或许是好事。与黑格尔不同，皮尔斯没有在有生之年系统地呈现自己的思想，也没有机会让他的学生这样做。所以，目前没有一套系统的皮尔斯式美学并不令人感到奇怪。但皮尔斯的思想足以帮助我们如实地将他的美学观构建为一套规范科学。

皮尔斯的符号理论要点尚不明确。在某些核心观点上，皮尔斯符号学与传统索绪尔式符号学相冲突；更甚者，其解释力量并不囿于规约符号或符码。皮尔斯符号学给人的第一印象或许是完全反直觉的，因为其隐含的指称点不是语言。语言——对每位说者来讲就是直觉的。然而，符号在严格意义上是有逻辑性的，并且依赖数学推理。而这样的逻辑正是符号的逻辑，它的任务就是为我们所用，并且其用法是人类行为中唯一可用于形成意义的（即控制人的行动）。自控的行为只有一种形式，即符号。它是一种逻辑关系，并因此必须理解所有有意义的行为。因此，意义不能局限于真实的活动（或可被言说的，或“语言化”的）；除了所有存在的过去和当下行为，自控的行为必须同样理解所有可能的行为。在此，我们已经超越了言语的维度，因为人们只能说出被构思的或作为某一观念而存在的东西。然而，这不能成为意义领域的边界，所以必须为可构思的东西留出空间。自控行为要求进一步的公开性，而这同样超越了事实和现存之物：人们或许会看见任何数量的事实，但却并未理解有一条规则可以将所有这些认知事实整合为同一定律。认知是无尽的，而未来的认知不会受制于我们的当下认知。

所有这些认知都包含于符号形式中。符号“不只是符号”，因为任何事物都是一个符号，否则就不存在；也就是说，它是可能的、真实的或必然的。“这是一个符号”之类的错误说法极具误导性。事实上，否定是一种存在关系，并因此是一个符号。与对象形成存在性关联，只是任何符号关系所需的三种维度之一。所以，皮尔斯符号学完全可以称自己并非还原主义者，而是捕捉了所有的“现象”或世界的被给予性。不管（为我们）存在的是什么，存在的就是符

号。其他符号理论被限定为语言和规约，并且必须将一切事物解释为一种语言功能。所以，在本书的研究中，我将尝试让皮尔斯符号学开花结果。

皮尔斯符号学的另一个成果是，以新的视角看待再现。为此所选的主题是“电影对象”与具体影片的关系：电影如何捕捉其对象？按此思路，我们不能将问题缩小为“电影如何制造幻觉”。对所有客体对象（包括幻觉）进行再现，是电影最根本的功能之一；而每种电影理论都必须有自己的说法来解释这一切是如何形成的。皮尔斯符号学理论充分利用三分符号关系，能最大程度上涉及“客体化”范围。

电影经常被等同于叙述。在本书中，我会阐明再现某事物与叙述某事物之间的区别。当然，叙述会运用各种再现，但其要点完全不同，要点就是时间。借助于适当的陈述活动（enunciation），叙述给予时间一种或然的形式。显然，在这种转化过程中，存在根本的问题——转化并非源自叙述时间。时间的本源，包括所有进一步的转化（叙述只不过是其中之一），是连续性（continuity），而连续性又被认知为像似符号（iconic sign）。这种时间理论有助于克服物理时间与心理时间理论之间的传统裂痕。我们很难掌握连续性概念，但必须知道它不同于存在的当下（比如，正在叙述的当下）所体验的时间。

要提出一个非技术层面的、笼统的美学理论显得更加困难。如果我们接受这样一个假设：即美学是一种认知，并因此会产生“实际成果”；那么，作为认知行为的美学，便要承担起与规范性相连的特别任务。与某些社会学纲领（韦伯、哈贝马斯、“批判”传统）相反，规则并不等同于“合理性”。一个人只有在掌握规范时，才有可能做出合理行为。然而，创建或不停地重建规范，实际上是一种像似感觉。作为各种情感的规范既非体验亦非认知，但作为为不同认知所需的各种实用指导，规范是必需的。间接掌握规范会对相关的符号化过程构成威胁。同样也威胁到以规范为目标的美学陈述活动。我们会发现：美学认知过程十分微妙，它涉及非认知行为，而这会形成一种关于电影的特别美学，正如会产生一种独特的音乐美学那样。虽说很难用一个美学符号得出有效的阐释，但我们可以相当清晰地谈论一个符号模式的应用。尽管如此，这并不是说可以向任意性大开其门。

用皮尔斯符号学的思维来理解电影，会涉及三个部分的内容：首先，我将用意义与现实的符号学理论作为论证基础；然后，我会论及电影对象（再现及真值）、电影叙述（生产时间）及电影美学（感知）；最终，我将全面论述电影如何生成不同的意义。这是一部理论专著，但其间会融入对某些电影文本的分析或阐释。而这些文本分析与理论的综合，不会超出相关的符号学维度。

1. 符号、范畴分类、现实性及其与电影的关联

很少有人尝试去全面整合皮尔斯的思想，即使人们在否定其理念的同时，也很难承认对皮尔斯有彻底的了解。若是皮尔斯能够看到那些散见于电影评论中对自己的草率评价，他肯定会感到被误解了。有时，这种误读像家谱一样代代传承下去：从早期德勒达勒（Gérard Deledalle）对皮尔斯的系统化阐释中推出一种阐释，由此，再生成另一种（德勒兹富于想象的）阐释，以此类推。而德勒达勒只考虑符号理论，难怪皮尔斯的符号之说被理解成一种无限递归和通过再现的普遍用法。还有一种说法，就是彼得·沃伦（Peter Wellen）用皮尔斯的符号三分法对电影做的分类，显得琐碎且毫不相干。只有在德勒兹的理论中，才凸显出了皮尔斯理论在电影理论中的显著地位。和其他人相比，在将皮尔斯的思想运用于电影理论基本原理这方面，德勒兹所做的努力是更为瞩目和富有成果的。可以说，若不是以一种具有高度创造性的和独特的方式来运用皮尔斯的思想，德勒兹就不会达到现有的理论高度。公允地说，德勒兹有自己的理论，但为了形成自己的理论，他曾从皮尔斯的符号分类中汲取了有用的思想元素。

电影理论中那些为数不少的反符号学的态度，通常是由于拒绝传统索绪尔符号学而形成的，而酝酿这种态度的温床大多是高等学府和国家科研中心。有时，皮尔斯理论就像一个连同电影符号学的洗澡水一起被抛出的婴儿。不难看出，在符码与符码系统的文字游戏中（而这通常被错误地等同于符号学），皮尔斯并没有一席之地。如果不首先掌握作为皮尔斯思想之基的范畴分类，确实很难理解皮尔斯。皮尔斯的范畴分类相当抽象，这对于电影分析而言，显得多余而无价值。但越是试图将皮尔斯理论和索绪尔的二元任意符号概念绑在一起，就越是破坏了皮尔斯符号学的有用性。对于玛丽·克莱尔（Marie Claire）来讲，“系统循环之圈的眩晕”正是由于皮尔斯“一切皆为符号”理念的结果。如果说符号就是索绪尔所说的位值，那么很多人会轻易认同；但皮尔斯考虑的是，能否找到一个更好的办法来表述我们在用范畴分类法“占用”存在时，不

考虑其逻辑学和形而上学的含义?

显然，电影理论对皮尔斯的重视依然不够。我承认，从一开始，皮尔斯提出的理论概念并不易于运用。他所构建的理论体系相当复杂，如果想受其裨益，我们必须做到相当仔细并且全面。理解皮尔斯从来且永远不可能是一件简单的事情，他的理论体系晦涩难懂，并且几乎从未将其符号学思想梳理整合成一个综合的系统。除了少数人"为我所用"地借取过其观点，皮尔斯没有真正意义上的学徒可以传承其思想。

鉴于其悲惨的个人命运及学术生涯，人们从不同的角度来解读皮尔斯，并由此得出运用皮尔斯理论的诸种方式在持续演化的结论。这是伟大哲学家常有的命运轨迹。威廉·詹姆斯（William James）在皮尔斯在世时曾"绑架"过实用主义。皮尔斯去世后不久，捍卫其思想的人中，包括杜威，而杜威后来又对米德产生了明显的影响。通过杜威和芝加哥学派，皮尔斯依然留下了难以察觉的影响。古吉（Goudge）在 20 世纪 50 年代的再度挖掘显示出了皮尔斯的重要性，明确了皮尔斯本身是一位重要的思想家，而非只是实用主义和莫里斯（Charles Morris）的先驱的身份。当时存在的争议，主要围绕皮尔斯是否算作开创一套系统性理论的思想家展开的。最近，皮尔斯声名鹊起，被誉为符号学鼻祖，然而这是离谱的误读。事实上，皮尔斯通过莫里斯了解到罗曼·雅各布森（Roman Jacobson）时，也产生了同样的误读（Liszka 1981；Portis-Winner 1994）。

马克思·费西（Max Fisch）和墨菲（Murray Murphey）开启了对皮尔斯真正意义上的研究。我们必须意识到最先是墨菲（1961）继承了皮尔斯的符号学思想。根据皮尔斯 1867 年新列出的范畴表，墨菲就清楚地认识到他早期的形而上学有多么重要，并且他率先承认数学连续性理论，这对于理解皮尔斯后来形成的形而上学十分有益。然而，在关于皮尔斯正确理解康德的《批评》（*Critique*）一书中，墨菲做出了否定消极的判断，因而受到了批评："由此，我们认定，皮尔斯创立了四套彼此冲突的理论体系，并且失败了，因为他最终没有理解并解读其系统，即连续性的钥匙。"不过，追随墨菲悲观看法的人也没有几个，尽管如此，墨菲仍然树立了标准的批判点。再次评估皮尔斯所发现的存在图表就会发现，回避连续性的观点并不完整。再版时，墨菲"依然坚持第一版中的结论"（1993：V)；尽管如此，他还是就此前针对皮尔斯失败的评论稍做调整与修改。从那时起，人们不得不用历史的眼光来研究皮尔斯的体系建构。

皮尔斯的另一影响在于，他的理论发展与他对形式逻辑（尤其是皮尔斯发

现的三段论的不可还原性）、关系逻辑及量化逻辑（为研究模态开辟新的路径）的研究紧密相关。由于已出版的皮尔斯著作十分零散，所以早期研究受到牵连（墨菲首次大量利用皮尔斯未发表的草稿）。伯克（Arthur Burk）和魏斯（Paul Weiss）率先出版了皮尔斯收藏的文稿，虽然从主题上统一了其结构，但并没有深化对皮尔斯思想进程的理解。

如今，皮尔斯是一位十分重要的思想家，这已经是不争的事实。尽管有难度，但在分析哲学领域是可以清楚地确定皮尔斯具有持久影响力的（Oehler 1993）。维尔比女士（Welby）与罗素分享了她于 1903 年与皮尔斯之间的通信，使罗素了解到皮尔斯对符号所做的分类，并认为皮尔斯至今对“分析主流”仍产生着普遍影响力。甚至在继分析思维危机之后，再次产生了皮尔斯研究热潮。事实上，关于皮尔斯的重新发现中最有趣的，就是其思想中一以贯之的形而上学线索。早期的非分析性回应所关注的，是将皮尔斯视为实用主义的先驱，从那以后，人们就注意到了皮尔斯对形而上学的兴趣。我们必须将德勒达勒（Gérard Deledalle）和阿贝尔（Karl-Otto Apel）归入实用主义传统，他们激发了哈贝马斯对皮尔斯的研究。此外，埃斯波西托（Joseph L. Esposito）和佩普（Helmut Pape）的研究有助于我们从形而上学的角度解读皮尔斯。对皮尔斯的这些研究热潮呈现出一种复杂的思想，以及彼此间系统性的关联，同时这些研究还显示出还原式的解读并非能够结出实质性的果实。

从历史上看，将皮尔斯与电影结合起来的可能性微乎其微。电影理论中涉及皮尔斯的更多是引用他关于符号的著名定义（2.228）。本书的目的并不是梳理皮尔斯的思想，但将其运用于电影（这也是本书的主要目的）值得一试。首先，我需要对稍后会用到的主要元素做一个简要的总结。皮尔斯与维尔比女士（于 1904 年 10 月 12 日的）通信中很好地概述了关于符号学的想法。现在，必须解决电影理论中可能出现的反对或质疑：电影理论能从范畴分类的基础认知学理论中获益吗？比起一种传媒表意方式而言，范畴认知论与现实性构成的相关性更强。如果只是为符号打造一个基础，那么，电影符号学能成就什么呢？与依赖结构范式（Deleuze 1973）的理论不一样，符号不能通过方法论而形成对电影叙述、心理分析建构等方面的分类。相反，皮尔斯符号学是一种关于探索的理论，该理论对电影理论产生了深远的影响，并为最近关于构建主义的争论提供了另一种思路。符号学意味着存在某种尚待某人发现的东西，而这并不意味着所有事物都已然存在于规约（conventions）及其变体中，也不是指对于一种可以自我言说的语言来说，说话的主体是多余的。有时，这种情况在电影理论中，被当作是理所当然的（或者说被视为一种外来元素，比如作为附属

于电影叙述理论的构建主义)。

然而，为何不让电影符号帮助我们发现思想之外的东西呢？皮尔斯的优势在于其理论的宽度，它包括了复杂且有创造力的东西与认知思维和现实之间的对比；同时，还包括了社会与个体认知的复杂性。通常被奉为探索对象的只不过是皮尔斯符号学的第三元素，而没有必要一定用皮尔斯理论的视角来限制这种探索。这只是一方面（即普遍性），它超越了个人理解行为，却完全融入了个人理解。当某物被当作某种广泛意义上的案例时，皮尔斯符号学会毫无疑问地将普通原则应用于具体个例。通常一个词所代表的一种普遍性，会帮助人理解用这个词所描绘的个别事物。同样，电影再现常常将意义注入明显巧合、随意、偶然的某物某事中，从银幕画面上挪开观众的视线去凝视其他地方，这被视为（以叙述方式分布的）空间（意义）的惯例。如果电影中的注视不是约定俗成的规则，它们就只是单纯的视线而已。

探索电影的“词汇”固然有趣，既然规约惯例的数量肯定是有限的，那么我们有望可以收集所有的规约，这将有助于我们理解规则的各种变体，如形式主义中的基本“思维格”（figure of thought）。但从符号学视角来看，它只是认知的三大基本元素之一。为了有新发现——认知的真正进展——这个第三元素是最不重要的（尽管有必要）。我们正是通过皮尔斯符号学来找到“探索的方法”。即使在电影中（肯定有大量的规约），有很多程序也能使我们了解新的认知。

我们应该研究在电影中才可能拓展思维、形成意义的认知过程，而不是去探究电影中如何运用规约及通过规则整理意义。我们将看到，在符号学的理论框架中，思维中的所有创造性程序都与像似性有关，并且电影具有促进认知深化所需的所有特征。我们可以将电影与皮尔斯后来所说的“图表思维”相比，同时，又不只是作为一种图表。当然，图表不会被当作这一思维过程的唯一场地。它们只是将一种思维实体化了。皮尔斯在《如何让我们的思维清晰》（*How to Make Our Ideas Clear*）中，指出了“清晰”三个层面之间的区别。第一层“清晰”可被称作未经反射地将一个概念运用于多方面，第二层是通过定义，而只有第三层使可能世界清晰。符号只是被当作符码和对等项。若不以差异的二元对位价位系统来定义一个符号的话，事物又怎能作为这个符号来起作用呢？这是无法想象的。而如果可能世界已经是符号，并因此创造出一种现实性，就不再可能将差异系统视为符号行为的解释要素。没有完全承认“清晰”的这第三种形式，就不利于有效地借鉴皮尔斯的思想。比如，西蒙（Josef Simon 1989）的符号哲学就是一例。不幸的是，后者被限制为“清晰”

的定义类型，即通过其他符号来系统性地阐释符号。西蒙的错误十分典型，因为他低估了符号的功能。所有这些都说明了为何电影理论放弃了作为理论构建物的符号。

我们必须承认，作为符号的电影，大多是不可定义的。就其本质而言，它取决于这么一个事实：即我们是通过行为和期待来创造或发现一个概念（理念或内容）的。图表思维恰恰是由这一事实构成的。另外，参与构成的，还有可能之物的精神实验。只有最近对皮尔斯的相关研究文献中，才强调了包括模糊性（vagueness）的重要性。稍后我们会看到，这对于以符号学视角来理解电影的尝试是十分关键的。保持固有的含糊，而非损害电影示意，使电影示意的综述符码共存很有必要，才能真正具有诗性的潜能。作为皮尔斯思想中一直以来存在的特征，这一观点在许多新的概念中得到了表述：含糊、模态、像似性、探索方法。它形成了重大影响力：从包括艾柯（1975）、德勒兹（1985）等用“符号分类”将皮尔斯归入“清晰”第一层和第二层的“符号理论家”中，把皮尔斯拯救出来。作为电影理论，皮尔斯思想的这一核心方面应该打通在电影“符号学”理论中，是至今尚未被关注过的路径。电影符号学几乎没有使用过模态，尽管明显有人探讨过“陈述活动理论”（指热奈特的语气模态，或是指可能世界逻辑领域内的模态逻辑），但除皮尔斯之外，尚未有人将模态引入关于符号的理论，其结果是美学的枯萎。从后来发生的情况来看，可以更清楚地知晓，地道的皮尔斯式思路有助于帮助我们真正地理解电影的本质含义，而不只是帮助理解其侧面的东西。理解的关键在于，于电影意义之根基上采用图表思维。我们将看到，一旦我们明白了像似性的符号化性质，就会发现像似性的电影场所。不管怎样，皮尔斯符号学之目的同样在于，在规则或规约之前和以外，澄清精神过程。

皮尔斯的思想从本质上是系统的、可构筑的，他本人曾打算将自己的思想综合起来出版发行，卡耐基基金会曾拒绝出版发表他为纯逻辑批判所做的一个项目。我们虽然有成形且翔实的教学大纲，但这只是一个大致轮廓。最近出现了一些富有成效的系统性研究，本书将以之为论证基础，但脱离了皮尔斯思想本身的指导来谈论皮尔斯是十分冒险的。随着他文稿的陆续出版发行，有一点是显而易见的：这些文稿有助于我们工作的进展，而不是成为对一位思想家的定论。

皮尔斯理论系统的知识体系性，允许我们用多种不同的方式来呈现符号学概念，但并不是所有的方法都适合本书的目的，本书旨在深化推进理解电影的基础。我们可以以更广的哲学视角作为起点——本体论，认知其性质并挖掘皮

尔斯对其所做的解答。本书以行为为前提，运用实用主义分析电影。鉴于每一种理论都基于某种设想或假定，因此当下分析电影的首要任务是讨论电影理论的设想，这也是本章的任务。在没有系统性地解读电影理论所带来的问题之前，我将提议如何通过一种全新的理论基础——建立在与现实性基本关系基础上的，关于意义的综合理论——“范畴”，来解决电影中的经典问题。

为了能理解所有意义，我们首先探讨行为本身，即有意义的行为以及使之可能的一切事物（1.2）。

采取行为意味着对所有可能行为给予正式的规划蓝图。必须进一步分析对行为的这种普及形式：通过分析行动如何依赖——作为不同复杂性的外现——如其所是的现实（1.3，1.4），而不是通过通常的主体意图作为分析路径。在行动过程中，这种依赖性必然产生控制，或者是由某种价值观引导而刻意努力获取目标。赋予价值观适当的概念，就可以避免拟定本体论性依赖——本体论依赖性体现在行为只能依照客观上已然存在的事物。探讨行为与行为中价值不同分类之间的关系，能够使人们从形式上想到行为中的任何可能意义。实用主义将意义理解为关系性的，并且从关系逻辑中分析意义（1.6）。

只有这样，符号才能发挥作用。符号是普遍的意义形式，而皮尔斯符号学作为一个过程，可以建构或分解意义。这将同样标志着符号学与皮尔斯符号学之间的明显区别（1.4.1）。

厘清本书的理论假设不是为假设本身，而是便于与当下盛行的电影理论及其五花八门的理论假设（认知主义或建构主义的电影理论、索绪尔符号学、德勒兹的理论）之间展开对话。最后，我们重读实用主义，不是将其作为电影实用主义理论，而是作为对于研究而言很实用的电影意义理论（1.2），其目的是将本书与当代电影理论中的基本问题联系起来。

1.1 符号的使用

当今的电影理论家并不特别喜欢符号。其中不少人甚至厌烦无处不在的符号、符码、能指、所指之类的概念。那么，符号的用处是什么？原文没有回答这个问题。将研究的对象抛入符号的术语中，能否深化电影理论呢？除非这能推动实质性的进展，否则任何依靠符号术语来深化研究的办法都是缘木求鱼。本书任务就是阐明：将电影概念化为一种符号过程确实会帮助我们深化对电影的理解。这意味着，我们首先要把符号抛入解说电影的复杂漩涡之中。

一个概念的价值在于，当我们着手确认一个问题或为其划定一个范围时，

这个概念是可以清晰地自主呈现的。这意味着为一个问题下定义时，一些方法会比另一些方法更有成效。只有当皮尔斯符号学印证了这一点时，才会对我们理解电影有所帮助。

那么，我们从何开始呢？面对难以理解的问题，我们必须拥有共同的前提，并且这个前提是包罗万象，不具有排他性的。似乎无人能否认，电影就是经验。此外，在经过反复思考后无人会否认：作为一种体验，电影至少在某种程度上是独一无二的。这前提唯一要求的是，就一个共睹的现象会形成有意义的问题，因此没有必要将之作为一个信条来对待。

我们可以清楚阐明质疑的基础及其（不管正面的还是负面的）含义。因此，当上述提及的方面被视为潜在可能的问题时，质疑的领域才可能更为开放；反过来，如果不被视为问题，那么，现象将会被人为地简化，因此：

·当电影被视为对世界对象的常规感知，就会使人们无暇顾及电影产生的幻象。

·当电影被视为对时间的常规体验时，对移动影像序列化所独有的限制方式就无从谈起。它既非随意的链条，亦非句法规则的强制约束，也不是任意世界中纯粹偶然的事件；相反，它提出自己的逻辑——“后此，所以因此”（post hoc ergo propter hoc）——即事物 B 发生在 A 之后，所以，B 的原因是 A，它给人的感觉是一种时间，而非规则。

·当电影被视为风格的常规应用——就像人们通过影视作品可以运用自己发明的矫情语言，或是像人们在电影中，可以使用某种修辞层面，这就与电影之美擦肩而过。

·当电影被认作可以形成身份的某种动力机制——仿佛形成客我、自我、主我，或心理分析的人格结构方式，与在人际或社会语境中形成的方式一样——就无法领会电影所特有的存在方式。

这可以详尽说明我们质疑的基础会产生什么样的结果，并指出不存在其他情况均同的电影理论。电影需要一种从一开始就能说明电影特性的理论，只有这样才能证明像皮尔斯符号学这种全面的理论是正确有效的。与其阐释的对象相比，形成适当的阐释理论同样有难度。一种理论不能为了理论阐释的说服力而反驳或否定问题本身。当然，我们无法排除这种可能性，那就是“电影”将自身呈现为比皮尔斯符号学所能掌握的对象更为复杂的状态。不得不承认，符号学范式留下了太多未能解答的问题，能够看清的现象只是简化了的。然而，比较容易的电影理论甚至留下了更多的问题，如果导致以还原的方式对待所探讨的现象，那么，简单不是理论的优点。比如，如果只是由于无法从理论上掌

握电影中感知的独特性质，我们就用电影评论将各种感知混为一谈就太过简单了。如果皮尔斯符号学自认为是全面的，就必须包容这一特性。所以，在解决真正的电影理论问题而皮尔斯符号学所显示出有用之处时，我们必须在与其他解决同样问题的理论相互探讨对话中，让皮尔斯符号学大放光彩。

既然皮尔斯符号学是全面的，并且能用理论全面地重构电影现象。那么，我们用什么来证明其合理性呢？我们不能用常识性的假设来支撑这种看法。从终极意义上讲，符号学等于宣称可以理解所有现象。符号学认为它能将所有可能的、存在的及所有必然的现象概念化。出于一种存在事实的当下所形成的常规认知，很显然这是不可能的，也不可能是知识或关于过去事实的回忆。这甚至超过对定律的认知，这种认知包含了所有过去的事实，并投射向所有未来的事实，甚至比用胡塞尔称为现象学中的“自然态度”所得的综合性更难。比如说，我们不可能作这样的假设：即只需用真实的秩序，来叙述事件的现实世界过程。也不可能做这样的设定：我们的视觉感知如其所是地“看待”这个世界。电影理论只需关注艺术转化。基于此类假设的电影理论已经太多了。因此，没有留下足以与一种（表面奇怪）电影理论（如德勒兹的理论）展开严肃辩论的基础。我们必须考虑广义上的电影意义，所以，必须探究皮尔斯符号学的阐释潜能。

任何一种电影理论，都必须就电影与现实性之间的关系做出假设。就这一点，无论我们是将这种关系概念化为完全透明的，还是控制性很强的，都不重要。可以承认的是，在现实性和正在感知、体验的思想（认知、能指能力）之间确实存在“某种影视的东西”。一旦我们承认在“看”与“意向性地看”之间，确实存在某种因素——换言之，电影确实是一种媒介——就会产生一个问题，在这种媒介化中，到底会发生什么。有人或许仍然会辩驳，认为电影很少会介入现实感知，并且，相信人们必须从艺术角度来渴望与现实的“疏远”(estrangement)，但这也有待证明。然而，如果我们进入问题的根本（与解决这种关系的其他理论相比较的）视野，就会看见皮尔斯符号学最显赫的标志。

我们的第一种选择——或许可以被称为“认知方法”——认为通过认知可以连接（现象学意义上的）现实和（与现象隔离的）思维。对于电影而言，这种模式意味着，用头脑思维去组织可感知的数据以生成意义，“意义”属于主体固有的行为能力——即属于其操作规则及习得的内在规约。然而，不存在自然主义的认知方式。谈到电影，人们仍然以康德式的悖论说，从概念的角度来理解认知思想。如果我们可以在思维中来认识思维，试图逃避对头脑的先验论“认识”，通常就会导向循环论证。很显然，认知式的电影理论并未意识到这种

危险，并且试着借助于思维的其他知识来回避风险。这些电影理论通常并不认可对心理学、社会学或其他实证科学的认知。我们将在稍后讨论“电影理论中的认知主义”时遇到这些问题。

第二种选择包括各种心理学的解决方案（有些电影理论家很容易将这些心理学方案与第一种理论方案整合为一体）。思维与现实的联系主要被理解为一种心理运作。一个意向性主体的自然态度所产生的“世界视域”只是那种意向关系的“行为对应物”，严格地讲，这并没有牵涉与现实或物质世界自身相关的假设推断。卡西贝尔（Allan Casebier）在此基础上曾提出过对电影体验的卓有成效的重构。然而，米特里（Jean Mitry）在其电影现象学和心理学中曾做出同样的努力。因为这主要与内在心理事件相关，所以，问题不只是现实世界的现实性，而更为直接的是，与其他主体的交流、传达。电影存在于被给予前和社会形式的维度中，而这种维度促成主体自我重构意义。

第三种选择重塑时间与空间的关系。作为空间，现实与思维之间的联系由许多部分组成；作为时间，现实与思维之间的联系却是一个整体。受柏格森启发，德勒兹的观念解释了在我们与现实相关的两种基本维度——即一方面我们总会看到不同事物的多面性；而另一方面，我们会感觉（直觉）到一个全部的整体性。由于这种电影理论，电影成了一种世俗工具，帮助我们同时体验两种截然不同的维度。只有第一种区别性体验才符合认知方式（与第一种选择相似）。关于整体的现实性明显不同于充满“分开的”对象的空间现实性。因此，思维之于现实的关系只能是两者之一。

第四种选择可以称为语言学的解决方案。在此，语言系统遮掩了思维之于现实的关系，万事万物被认定为存在于语言之中。因此，这些理论可以同时牺牲现实的概念和思维的概念。电影符号学理论倾向于将双极关系塑造为符码的单一模型。意义产生于一个系统的分化运作，从而产生不同的符码。显然，意义并不源于主体性。这种方法告诉我们，如何在电影中体验某物。然而它不允许我们去比较现实或主观意义，因为语言系统把一切都归入同一类。

最后一个选择方案是皮尔斯符号学，它在许多重要的方面都不同于上述方法。它认为，严格而论，认知论并不存在，思想的定律不是从先验的想法中推导而出的，而是必须在对思想的实际运用中（即行为）观察而得。这样，符号过程理论替换了认知论。每一个单独的步骤显示出抽象的思想如何被置于更广的行动语境中，但在接下来的论证中，没有得到细致的描述（即一切事物都有待证明）。值得注意的是，这将问题本身转向了更广的行动语境或行为实施。可以将皮尔斯符号学的决定性标志表述为一系列的论点，具体如下：

第一，我们不是认知，而是采取行动。根据这一基本观点形成了稍后所说的实效主义。

第二，我们行动的方式，不同于头脑操控机械客体那样的方式，而是习惯性地行动。

第三，我们不是从先前的行动中获取习惯，而是将之化为储存的经验数据。

第四，我们的习惯取决于规范，而不是（只通过规约习俗）来建立任意性规则，规范先于并且超越了任何（哪怕是一致的）行动。

第五，我们不是像神那样在创世纪之初以先验的方式来推导规范。我们能够找到规范——我们的当下行动可能性的条件——只是建立在体验的基础上，将规范的价值置于真实的可能之物和必然之物之上。由此可以看出，经验规范性依然是建立在先前行为之上的。

第六，关于什么是存在的、可能的、必然的，我们并无与生俱来的观念，而必须从现象世界中（通过其向我们再现自身，通过其呈现自身的方式，通过它要求我们采取恰当的认知方式）获得由习惯指导的规范。

第七，由于我们遵循的是思维中固有的规范，所以，人们并不是习惯性地行动，而是通过经验行为与其他事物的关联。并且，我们并非以一种方式（即事实性关系）来实现这种关联，而是以很多种方式。现象指示我们不仅与事实相连，而且还与必然定律以及只是可能之物的特性相连。所以，每种关联都应遵守各自的恰当规则。

第八，我们并不总是在必然性规则限制内行动。如果我们确实与现象世界相连，那么这种关联是一个符号。每个都包含了一个客观事实，以及这个事实的特性及相关定律。然而，如果在我们的关联中，不存在必然性的主导方面，而依然只在一个符号中与现象世界相连，那么这个符号就可以从其一两个组成部分的性质中提取或弱化。在后者的符号中，认知的逻辑必然性会因此而减少，其范围是更低程度的普遍性，而其有效性的范围可以从偶然之物波及只是定律的短期效力。

这一系列显示了实用主义—符号学的取向，也勾勒出了皮尔斯特有的实用主义。在这一阶段，实用主义不只是皮尔斯符号学思路的指示牌。认为实用主义可以自圆其说也是大错特错的。相反，如果一种方法认为具有认知力的思想与现实之间以实用的方式存在关联的话，就会给自己增添一个艰巨任务。本体论将思想等同于事物，或许可以为我们提供最便捷的方案。超验主义者只是孤立了认知判断的必然元素，其思路同样显得简单，但超验实用主义仍然是一个

全然不同的论断。然而，将认知包裹在行为中，就意味着没有给本体论域或超验域留有空间，而本体论域和超验域可以在与经验域一段距离以外进行反思。在语言中可以构建另一种拉开距离的平行，在其中将零星残留的“实用”碎片融为一体。皮尔斯符号学已经放弃了这种抽象化，通过这种方法，可以对某个特别认知的所有妄断都与具体的认知拉开距离。

电影符号学的压力一样沉重，因为电影感知不是统觉。观看一部影片，不是对感官刺因的认知处理，而是一种行动。当我们通过应用图式来组织感官和其他可感知的数据时，实际上就是在简化这一现实过程，而思维正是通过这个过程在电影中与现实相连。我们正在创造概念与数据之间的距离，而这样做给人的印象是：可以将概念和图式分开来谈。两者都是抽象的，都不能被称为任何种类的“自然主义”。显然，关注行为或符用学，都不会实质性地增加这种知识。

有时在符号学电影理论中，会将电影理论化为“诸如此类”的东西，并因此记住这种理论化在电影中消耗的社会背景。这并不能修正弥补原初的抽象化，因为不存在知觉的真实场景。同样，“社会”背景并不会为电影自身增加什么。相反，这种“电影符用学”所能修复的，只是通过更自由地阐释平行阅读所得的“水晶般透明的”电影语言“结构”。而如此“狂野不羁”的阐释只可能是漏洞百出的（Greimas 1979）。

我们可以大致勾勒出可能性的视域，并将现实置于其中。这样做或许会使人就行为主义思路的有效性提出问题。既然本书的论点几乎没有包括皮尔斯最为人称道的观点（比如符号分类，思辨语法及其他微妙的思想），那么本书算是真实地再现皮尔斯吗？确实，本书论点重心在于：在将世界占用（world appropriation）的人类行为中，符号自然地拥有一席之地，并且符号不具有自足的现实性。尽管如此，仍有三个深层次的理由说明我们可以用实用主义视角阐释皮尔斯。

第一，一旦我们能将行为理解为任何体验关系的终极形式，那么就可以获得强有力的论证基础。当今非实用主义理论正在日益取代以前的本体论及其他总体论主义的观点（这在卢曼的理论中尤为明显），且在非实用主义社会理论的广阔视野中显得尤为重要。然而，这只是为了形成区别。因此，被卢曼称为欧洲的旧思想传统，因生搬硬套地附着于目的论的先决条件——当下认知的目标是一种完美的，更真实的未来知识——而备受指责。在此，我们没有必要判断这是否为一种普遍的思想修辞格。如果是的话，它可以应用于一系列“批判理论”中，却绝不是皮尔斯的形式实用主义。在不预设任何知识或追求完美状态的情况下，皮尔斯完全能够论证目的论和认知真理的合理性。对于皮尔斯而

言，最终的原因不会决定有效的原因；也就是说，完全已知的现实性不可能以任何形式（即完全正确的行为）解释接下来的行为。行为只是一种形式——尽管是普遍性的形式——而非理念的一个个案，这点我稍后会做仔细分析。这同样说明，与系统论者相比，皮尔斯从理论的角度上更令人满意。在皮尔斯看来，不存在递归、超验主义或本质主义。

第二，我们会很快将行为基础视作一种形式。因此，人们不会像大多数的“行为理论”那样，从心理学角度或以心理—理性的方式，来构思行为基础。在解释行为目标时，我们无须诉诸心理动机。当我们将行为作为出发点时，不只是在推断行为的目标和方向。皮尔斯的实用主义不是杜威方法—目的合理性理论。瓦克斯（Leonard J. Waks 1999）重构了杜威所说的在科学中探寻真理的方向性，这一观点在很大程度上得到了舒茨（Alfred Schutz）的认可，因为它暴露了用心理学解释目的论的有限性。将方法和目的连接起来，不是令心理欲望感到不安疑虑的问题（后者需要对方法作二度反思体验）。只有一种“被控制的行为实施”才会被认为具有相关性。控制和反思不是本能欲望的极端实例，也不是以本能欲望为模型。（本能、直觉等）感觉无须被压抑，然而可以被视为普遍关系的退化形式。甚至连本能行为都不是盲目的——它们具有某种即刻的目的。因此，我们不应从行为思路中，推断出任何虚假的或具有限制性的片面含义。

第三，实用主义的形式概念使人们可以用不同的方法来掌握连续性。这有助于构成卢曼的系统理论，也同样有助于杜威的实用行为理论或舒茨的现象学行为理论（认可行为在其他行为中得以延续，一个单独的行为并没有任何意义）。而皮尔斯却将自己的实用主义构建在完全不同的连续性上。皮尔斯的实用主义，不再是关于行为动机或行为系统轨迹永久性的，在这些轨道中，正在结束的某个行为以某个目的为方向，与另一个新的行为相连。激进的实用主义观点必须理解的是：所有行为的总体性（但并不是指所有行为的集合）都会导致所有“事物”的总体性。构成万物的并非本体论所坚持的物质事物——相反，是本体论所坚持的行为习惯。然而，这种总体性并没有确保坚持实施的可能性，以及不能确保接下来的行为是有目标的、某种连续性的形式。皮尔斯曾断言：连续性的形式先于任何可能的体验。皮尔斯用这种方法一方面摆脱了因果关系的本体论链条，另一方面摆脱了（舒茨和杜威所说的）行为动机链。现在，由于连续性是一种数学（甚至拓扑的）形式，因此更为确定。

现在的问题是，确定用数学形式来体验的可行性（这也是关系形式的问题）有多少。但并不是每一种数学形式都可以应用于可被体验的事物（比如，

某种数字）。因此，从体验这个角度看，探究现实性属于另一种科学——现象学的任务。因此，作为一种“普遍事实”，现象学只是发现有些形式适合应用而有些则不适合。如果连续性可应用于能以行为方式体验到的东西，那么，对于作为意志现实性的行为而言，具有十分有趣而重要的含义，尤其关系到决定。在本书所涉及的电影语境之中（比行为理论的语境窄得多），连续性为叙述学呈现出有趣的一面。在我们探讨电影叙述的章节中，将会谈到（参见4.1，6）连续性成为时间性的形式。决定一种结尾意味着时间赋予时间以意义。所以，基于连续性形式的现实性概念与客体的指称性存在相比，是更适当的叙述框架。有了这样一个工具，我们最终才能够以将叙述作为一种独特的时间性形式来分析。

用皮尔斯的话来讲，这些都是行为主义思路的基本含义。当认知和体验在实用主义中被理解为一种行为习惯时，就容不下另一种认知（可以保持一段距离，从一个有利的视角来认识第一种认知）。因此，实用主义符号学的大致特点（在这一阶段几乎没有确定任何问题）就明确显示出来。然而，这种不确定性并不意味着我们不能控制和评判认知行为。对电影理论而言，皮尔斯符号学的另一重要含义在于：认知是一种媒介化（mediation）。它并不是直接地将思维和现实连接起来；确切地讲，它只能通过第三方元素——符号——将两者连接起来。同样，这个第三方元素包括了所有不同思维之间的传达潜能。尤其当这种传达是可以控制的，能被批判的时候，电影理论的优势就成了一种专利。对电影的怪异“解读”或“反方向解读”无须规定条款（参见施塔格尔1992年《论好莱坞电影的接受》），与某些嬉戏的美学思想相比，皮尔斯符号学在确定媒介化的第三种元素时，会减轻对任性的狂欢和各种后现代阐释的惧怕程度。尽管如此，每一种传达——正如每一种认知——都是一种阐释，都为正在阐释的符号增加了新的东西。

1.2 意义的建构

电影就是意义，但何谓意义？不可否认的是，解释电影，就等于解释电影如何生成意义。尽管如此，这并不意味着意义本身是简单的，也并不意味着我们可以通过常规形式来表达意义。传统逻辑总是将命题视为意义的理想的、规范性的表述。然而日益清晰的是，这种常规形式不恰当地依赖于某些欧洲语言及特征。因此，我们不能认定这种常规形式具有普遍性。正如皮尔斯所强调的，有些语言没有系动词，而另一些语言实际上没有名词（更不可能存在一套

放之四海皆准的时态和情态)。因此，只要命题的希腊—拉丁范式是普及的，就能以确切的普遍逻辑形式来呈现其思想过程。

对于电影以及类似的意义形式而言，只要能找到一个合适的替身，就将意味着找到一种慰藉。很显然，以命题形式来表达的一系列电影意象的意义是笨拙糟糕的。这样做的后果至多是任意的、抽象化，而这种任意的抽象化，既非这些移动影像的综合意义，亦非单一意义。这只会(以叙述)将电影的丰富含义还原成某种内容情节摘要，或(出于美学效果的缘故)某种甚至更难控制且更具争议的主观印象描述。问题不在于电影意义的复杂性，而更在于对意义的概念化。在这种概念化中，传统的局限性使人们无法彻底领会电影意义的内部运作机制。

皮尔斯式实用主义所带来的希望是提供了一种新的逻辑形式。这种逻辑形式比起传统观点要宽泛普遍得多。因此，实用主义同样具有潜在的能力来解释电影意义的复杂性。其思维方式看似相当简单，并且有准自然主义的色彩——人类行为——能被带入命题形式中的，少于能被采取行动的。我们不得不行动——或者，用积极的方式表达，我们一直都在行动。因此，这造就了最有可能的基础：某种可以为所有人一直以来共享的东西，并最终成为可供任何意义重构(包括电影体验)的最具有自然主义性质背景。

通过这种重构，“行动”这一概念担负了过多的含义。上述各种论点演化出另一个论点，这足以证明这个概念的简单意义已经被拓展到包罗万象的地步：万事万物皆为行动——或者确切地说，万事万物皆是行为实施。自然主义框架依然是核心问题。我们为何以一种有意义的方式来展示我们的行为？我们为何需要意义具有行动能力？这种意义如何以其自身的形式先于我们的行为？这是所有论证的制约基础，同时，这也是皮尔斯符号学的基础，因为皮尔斯符号学是信靠直觉的，且在每层分析中都是如此。尽管如此，如果我们将实用主义缩减为一种人类学的思维方式，那就大大低估了实用主义。这就意味着，做出这种错误评估的人士，实际上戴上了存在主义的眼镜来看待皮尔斯的观点，但这不是事后认识的智慧。海德格尔以死亡为起点，皮尔斯却不同，他并没有以人类学意义上的事实为起点。对海德格尔而言，死亡是提供了所有事物的终极统一性(从时间性和世界全域的视野出发)，因此，死亡是一个独一无二的，最为普遍的范畴。然而，其属性是一种事实属性——不是符号学意义上的“普遍事实”，而是另一个普遍事实——这个事实与皮尔斯所举的一个例子相呼应：拥有无限资产的银行与拥有无限多成员的一组玩家之间，所进行的一场无限赌博(参见1903年哈佛讲座Ⅰ)。那些根据心理实用主义(米德、詹姆斯)或实

用主义人类学（格伦，海德格尔）来阐释皮尔斯实用主义的人，一定会失去其逻辑性和规范性的内容。然而，这正是其精华所在——尽管并不排除形而上学、人类学、社会-理论性、政治及其他含义。

因此，由于其特有的相关逻辑（即作为一种思维的必然性），我们推荐了实用主义。只有从这一方面，实用主义才会直接让我们将皮尔斯符号学假定为关于可能意义的理论（思辨）语法。因此，实用主义不是直觉主义者所指的以心理为中心的行为现象学，其中行为变成操控其全域的意志的"行动中心"，并且由此得出意向性视域中世界的"行动对应物"。出于一种严格的思想必然性，实施的行动是假定论断的应和。各种假说都是有条件的，实施条件可以是多方面的，但形式始终如一："如果 Y，那么，你/我就必须做 X。"命题形式以"如果 Y 那么就 X"的形式来呈现模态，在此，就显示出与命题形式最明显的差异。只有具备条件性实施的行动，才是意义的根基。

所以，哲学方法的第一步是必须从形式上分析作为行为的行动。"何谓行动?"这一问题不能以一种非递归的方式（即在自身不是行动的情况下）予以解答。所以，分析我们行动的方法，只能通过其媒介进行协调。它必须预设自身，并找到一种方法供自己观察自身的行为。显然，这要求相当复杂的方法。如果只是回避问题，那么将不能形成新的认知；而如果是将问题对象化，那它就不能视自己为一种思想行为，而只得从自身中提炼抽取出来。同样，我们的分析不能假装将行动建立在假定的前提之上。这样的基础主义不可能成功，理由是相同的：从来没有第一行动，行动是连续的。对行动的分析，必须解释这一方法论情况，并在其结果中反映这种情况。

如果我们不能以开始作为起点，那么就只能以行动的连续性作为一个任意起点。我们的行动，下一个行动，总是与其先前的行动相连；而先前的行动又反过来与接下来的行动相连。从广义上讲，这种"接下来"只能通过意义而形成，但如何形成仍是个问题。尽管这并不是指这种"接下来"只能受制于终结性或有效因果性的一种关系。

关于行动的这一结论，描绘了起初并不空洞的实质内容，而内容又只是一种形式上的内容。我们将这一点简述为，行动的连续性显示出了行动可以，而且必须描述为形式，我们称之为没有任何心理内涵的形式意义。此外，带着理解的行动，我们将各种关联建立为行动的形式，一种广泛意义上所以存在的形式。从实用主义角度来看，存在是由意义组成的，而意义就是关联。这或许是从直觉角度而言最难的新颖之处，因为它完全反对"自然的"观点，即意义是对事物状态，或作为现实之镜的语言所做的真实结论。从关系的角度来看意

义，肯定不会否认这一点，但相对而言，必须将之重新定位为多种关系类型之一。稍后，我们将分析存在的行动中有哪些关系形式。

鉴于这一语境中实用主义的特殊与新颖之处，我提出两个大致的看法：首先，意义不是存在行动的结果，而应该是反过来的连续不停的行动，只是将意义性质表述为从根本上永无止境的，不会终结的。尽管从无尽而连续的行动中，很容易理解这一点，但真正无穷无尽的是意义。在实用主义和皮尔斯符号学中，任何具体的意义从本质上讲都是无限的。其次，从意义本身的角度来看，困难会伴随着某些静态的概念和对意义的处理而产生。而作为命题和论断的句子形式，不能表达意义的无限性，我们在提取其要点时必然会遗漏其精髓。

从以上关于实用主义特性的两大要点，我们可以大致勾勒出皮尔斯区别于其他实用主义者的分水岭。

实用主义的每一种变体，都必须用各自的方法，将“意义”形成与之对等的东西带入行动的概念，并将某种意志的概念建立在某种物质上。对于这一任务，意向性、规约、历史偶然合理性或语言都负有责任。后者最接近于皮尔斯，借助哈贝马斯基础实用主义的有效性论断，我们可以最为清晰地看出其中的差异。就像皮尔斯的意义形式那样，有效性论断的命题形式是整个理论的焦点。一切取决于对一个命题“是/否”的回答。哈贝马斯的论证必须预设意义——有三重世界，并相应地具有三种状态的事物、规范和内在性表述——可以以完整形式还原为由不同言语行为塑造的相同命题。所以，哈贝马斯的语言—逻辑假设可以推翻自己的论证。命题式“有效性论断”会以这样一种普遍认定的假设，使一种理论成为其基本实用主义，哈贝马斯本人也看到了其中的限制。他能做到的极限，就是用言语行为哲学来包装命题式论断——并在此基础上——尽可能接近语言逻辑的模态延伸。

在电影理论中，一个十分类似的案例是贝特蒂尼（Gianfranco Bettetini）——我们稍后会做分析——他利用普莱尔（A. N. Prior）的模态逻辑来分析他所说的电影中的时间性逻辑。很显然，在电影叙述中，我们并不能通过各种命题假定来理解“后发者因之而发”之类的逻辑。

这种核心假设直接与意义的皮尔斯符号学形式产生冲突。我们稍后再详尽阐述符号中意义的三种形式，都与传统命题式逻辑的三个基本原则相悖：对立原则、身份原则及被排除的中间原则。简言之，可能性的意义（或独特性“quiddity”或属性“whatness”）不与任何事物相悖。当事物状态与命题之间存在一种身份，其所存在的真实意义就不是“是/否”之间的二选一，而是间

于两者与普遍之间的第三种元素。最后，一个普遍概念的意义总是不确定的，并且，只要没有被明确的定义，就不会排除第三方（即中间）。稍后我们将会看到，这些非传统逻辑的新原则如何被嵌入不同的符号分类中。因此，以符号而非句子作为（语言学的）标准案例，是克服命题局限的一种方法。

逻辑基础的这种新式概念化所蕴含的原则，牵涉将（基于语法和语法单元的）命题式关系拓展为更为宽广的认知关系领域。然而，这种预设需要一个先决条件，这就是语言之外的某物成为意义的坚实基础。另找替代物的基础工作，涉及语言中被认定为理所当然的一切事物。认知处理的终极元素是什么呢？这等于换个方式问：我们是否有不同的思想，或是否只有一种与思维对立的思维？是否只有一个整齐划一的世界（如其显现的那样）？一个并不简单的答案是——范畴理论。如果我们仔细并研究所有可能的思想就会发现：并不存在简单的思维，而是多元思维，因此问题就产生了，这些不同的思维如何形成关联？一种仅仅基于逻辑原则，使我们在处理一种关系中有多少相关物，以及它们的秩序时，并不受语法规则支撑的关系理论。其中较为简单的一个例子是——在传统逻辑中——包含一个术语可以变得更为全面，而只有更为全面的术语，才可以作为普遍的术语在主要的假设中有效，而更具体的术语或专有名词则在次要假设中有效。

行为的关系属性我们稍后会作分析。行为通常只承认一种关系——主体和客体之间的关系。对卢曼而言，行为理论再次成了一种“传统欧洲”思想修辞格（卢曼认为，它应该被广义的系统理论所替代）。哈贝马斯称其为战略行为，而舒茨认为它是主体行为工程的主观意义。此外，还有许多其他同样的行为概念。因此，人们容易认定这是无人能质疑的“自然态度”（胡塞尔）。但对福柯而言，这是哲学为建构万物背后，那个全能主体所设的陷阱之一，借这个陷阱，主体可以成为客体。电影理论同样发现并占用了这种存在关系。关于电影特性的两大神话都由此而出——这两大神话大致可被认同为两个人的名字：巴赞（André Bazin）和艾森斯坦（Sergui Eisenstein）。因此，真正的问题并不在于，行为不只是主客体关系这么简单，而应该表现为更多的关系。

行为理论领域中的形式理论为实用主义理论提供了另一个选择，然而它们同样不是基于各种关系的逻辑问题。纯粹的理念形式当然在本质上是数学的。因此，全面综合的行为，却不受行为两大理论的限制，利用了数学甚至几何形式理论：托姆（R. Thom）的“混沌理论”（chaos theory）和后符号学的“意义的形态发生（morphogenesis）”以及卢曼的系统理论。皮尔斯的思路基于行为，避免了假定实在性的纯粹数学形式。卢曼的广义系统理论建立在斯宾塞－

布朗的“系统再入”（re-entry）数学形式之上，而系统再入与经验无关。在此，“系统”的形式被应用于行为，而唯一能证明其合理性的是“再入”——即这一“系统”被应用于系统理论自身。在卢曼看来，如此公开的递归并非是无尽的循环。尽管如此，它必须揭示盲点——潜伏的同义反复或明显的悖论——扎根于每种系统中。本书不会用循环意义来讨论问题。与之相反，皮尔斯的“形式”路径背后体现的非循环性十分明显。皮尔斯的“形式”作为行为具体扎根于体验之中，它们在经验中获得其强制力量。作为纯粹假设思维的数学，同样可以承认不能应用于存在物的想象的数字。

另外，形式理论不仅存在于明显的行为理论中，而是以另一种方式，存在于皮尔斯所说的“审美行为”中。这种美学理论和皮尔斯的实用主义无关，但却相对肯定地用形式主义拓展逻辑的局限。以此类推，这会使它们失去原有的普遍的逻辑相关性，变成局限于美学王国藩篱的逻辑。19 世纪赫伯特（Johann Friedrich Herbert ）和其学生齐默尔曼（Robert Zimmerman）率先尝试了建立纯粹的形式美学。超越再现的形象由纯形式组成，属于形式美学的领域，它明显牺牲了所有的认知力量（Wiesing 1997)，其领域是纯形式组成的超越再现的意象。这种原创的美学形式如何成为 20 世纪的美学实践及理论，是一种专利。尽管维辛（Lambert Wiesing）尝试从皮尔斯的思想中受到启发，但美学形式主义与符号美学没有太大的相关性，因为它与关系的逻辑并不同源。

必须证明行为的形式是合理的，因为从各种形式主义角度而论，上述行为不是“形式的”。即使从社会、语言学或其他规则来解释行为是一种不错的方式，然而，形式的合理性依然成立。只要存在认知的要求，并排除超验的解决办法，那么，形式本身就不够。现在只剩下两种可能的合理性：一种是基于“思维形式”的心理合理性，另一种是范畴合理性。两者都出现于实用主义更广阔的领域中。米德和詹姆斯选择了心理学的道路，皮尔斯则放弃了心理学作为认知和认知行为的基础。然而，必须承认的是，即使是第一种路径，也成功地彻底克服了大多数在心理学主义中遇到的抽象化问题。因此，在反对外部刺激因素时，没有精神上的内容，也不存在与外部事物连接的独一的精神自我。而是在一个实用的、行为的世界关系中实现认知的内在统一。因此，不管出于何种理由，都无须重返过去的争论。尽管冯特（Wilhelm Wundt）心理学中的观点，从某些方面涉及皮尔斯和米德，并且即使在流行的心理主义认知论中，仍然留有他们的观点，但从原则上，心理主义已经错过了艺术的哲学状态。

在行为实用论和形式论之外，有人在证明可能关系的合理性时或许会批

判，居然没有重要的进一步选择——语言及“语言学转向”，后者不仅将语言作为思维与世界之间的催化剂，而且同样作为媒介化本身的轨迹。然而，在实用主义的两个变体（米德和皮尔斯）那里，语言都扮演了一个关键的角色。而实用主义确实允许我们将语言假定为最终的解释视域，并由此得出另一种抽象。与之相反的是，必须从行为基础来解释语言和符号，而不是反过来。因此，人们对语言的实用主义研究要深入得多，并且不受自然语言的语言学表层限制。

冯特对普遍行为形式的可行的解释起到了决定性的刺激作用。杜威将之传播到了实用主义和米德的理论中。是谁点燃了这种思想修辞格之火呢？这个问题的核心曾以这样的疑问表现：是什么激发了内心的各种情绪？米德的答案并未考虑到心理内容、感官感知、观念或格式塔。而是将心理内容视为只能通过与它物做比较而得以解释的东西。在米德看来，这个“它物”只可能是现实性。因此，米德的心理学主义，事实上是一种心理有关现实之印象的理论，而非自我内心的动力机制。然而，现实本身并不是一种普遍的本体论因素，甚至算不上一种物质“存在”，而只是一个能动主体的行为语境。

1.3 将行为作为一种实施来探索

从一开始，皮尔斯用不同的方式证明了行为中各种可能性关系的合理性。尽管并未证明心理学的合理正当性，他却有足够的理由偏爱另一种更为宽广的视角——一种在他看来不那么容易招致误解和受心理学局限的合理性。与此同时，他的另一个选择却晦涩难懂。在人生弥留之际，他为自己难以为人理解而几近绝望，于是准备用心理学术语来解释自己不为人理解的理论。尽管他所列举的心理行为或许给人留下了一定的印象，但他的解释是范畴的而非心理的。范畴用行为的形式证明：可能关系的合理性是在非直觉的情况下走向了另一条路径——其“形而上学”的成果。同样有趣的，还有以范畴的路径反向形成的实用主义。然而，这种探究独立于并凌驾于形式理论之上。

将存在理解为一种行为实施，似乎是一种很贸然的、反直觉的想法，而被勉强作为用完后被丢弃的阐释工具。可是从实用主义角度来看，在指向现实的过程中，会不断产生新的行为实施的阐释性关系，所以，人的一生是持续延伸的。真理是一个探寻的过程，现实也是如此。因此，对真理而言最本质的是，我们将关系（相关）过程当成一种行为形式来分析。作为关系与符号，行为理论是对认知学的新批判与替代。然而，其对象不是或这或那的具体行为。一个

具体的行为有两层意思：要么是一种还原的抽象，要么是（综合全面的）形式。没有单一的具体行为，但有作为形式的单一行为。当然，它不可能是“某物”的形式，但它可能成为所有现象最为普遍之源头的终极形式。因此，首要的问题是：哪种形式的组成部分（包括连续性）属于形式行为？仔细观察行为（被量化为“你想要的任何行为”），就会发现三种不同（形式）性质的关系。作为一种形式的方法，这三种关系一旦变为一种行为习惯（这意味着它以意义为基础），任何行为都可运用这三种关系。这种形式可以被直接解读为一种实际相关性，并因此排除了任何从有意义的行为中所抽象出的意义；而有意义的行为确证了它，并必须使用它。运动与行为之间的区别正在于此。运动——比如说，电影中移动的影像——同样是一个接一个的关系（nextness）。然而，关系的种类，只是具有事实属性而已，而事实只需与之形成二项式对立的另一事实，而通过意义相连的事物都不再是运动。意义通过第三位（Third）（不具有事实属性）使一个事物与另一个相连组成一对二元关系。一种行为产生下一个行为，不是指二元关系运动中的行为，而只是作为一个广义观念（这个观念超越所有单个行为的总和）的有意义的连续。

然而，并不是所有的意义关系，都可以使行为发挥行为实施的作用。尽管直觉清晰地告诉我们（但在此阶段尚未证实）：诸如此类的行为，只存在于与意义相连的关系中，而单靠意义不能生成一次行为。它依赖于另一种关系——就是将意义与某种存在物联系起来的东西。稍后我们将会发现，命题与论断之间的区别正在于此。一个纯粹的论断——完全不具备任何命题性内容——实际上没有指称任何东西，尽管是一个完美的断言（表述得很地道的论断）。皮尔斯曾用一个难解的例子来嘲讽这种论断的纯粹性：“当论断性的元素被放大时，我们会很自然地将之作为一个非常正式的论断。一个人找到公证人或法官，并做出如此行为：如果他所言并非属实，就会招致严重后果；而他也确实这么做了，考虑到这样做会使其他人受到影响，正如假若呈现给这些人面前的宣判内容是一个可以感知到的事实，那么他们就一定会受到影响一样。”（Pierce 1998：140）这是不带意义实质的一个纯粹的存在。作为一种行为，这会产生一种有效的关系——但没有相关物。与之相反的是，纯粹的意义不受事实的任何限制——它只需要是想象得到的即可（有些不可想象的，也同样不可能成为一种体验，而只是一种数学思维，即“想象数字”）。

另一种行为，即第三种已成为行为实施。它不仅具有意义，也不仅建立在事实限制之上，除此以外，它还受控于对偶然关系之定律的理解。在其关于实用主义的一系列讲座中，皮尔斯曾列举一个有关火灾的例子说明这一点：他的

兄弟曾将火灾作为一个典型场景来排练，以获得如何在特定场合中做出反应的经验。这意味着他的头脑中已经有一套行为实施，尽管他从未曾真正经历过这种情景。总之，一种由意义指导的、自我控制的具体行为方式必须是：

· 和一个（可能的、存在的或必然的）角色相关；

· 和一个角色及其（可证实的、可证伪的）存在相关；

· 和一个角色及其存在和其必在（its must-be）相关。

每一种关系都回应着另一种不同的理想行为，这种理想行为首先可被称作一种感觉的"行为"，其次是特有行为，最后是行为方式。较高序列的秩序包含了较低的序列种类，反过来却不行。因此，虽然一种行为（如击打一个路标）可被理解对某物的感情，然而，却并不需要包括偶然知识的元素。

在基础实用主义这个阶段，这种关系在各种行为中都得到了实现（只要行为处于意义的刻意控制之中），但对行为的形式研究，却要求我们更进一步。作为最终的形式，这些关系的合成转化为符号过程，穿越了关系的逻辑，而关系的逻辑则反过来，于本质的普遍范畴之上，确立了自己的最终基石。我们可以分别通过两个问题来解决证明行为习惯三种关系合理性的问题。第一个问题关注的是关系的形成，即我们何以确定不超过三种关系，有没有三种以上的关系呢？第二个问题关注的是合理性，即我们如何能够推断这种行为的实施关系？

很显然，对"我们如何行为"这一问题的常识性理解，不足以成为一种严格的理论，必须用这样一个验证（即实用主义构成一套完整的现实理论）来替换先验论。人们已经在行为的关系性概念化中，形成了对行为更形式化的理解。如果停留在数学思想的领域，各种关系就完全是抽象的。然而，作为经验的各种关系，却将数学形式与世界观综合起来——它们将纯粹精神与各种现实事实一起融入思想的逻辑定律中。因此，诸如此类的关系并不充分。现实性不仅可以公开处理关系，而且还不会排斥任何可能的经验。如果假设一种逆经验之流的经验（在这个过程中会显现为无尽递归），那这种本领看似并不可能。这种"原型—体验"是范畴的传统主题——这个主题必然会以某种形式，强调每一种尚未完全摆脱现实因素的哲学。一种真正的体验——一种本体论意义上的认知——不再具有可行性。因此，必须建立一种全新的、非超验的方法来寻找这种体验的范畴。作为一种充分意识到现实性的哲学，实用主义必须证明自己是一套全面综合的理论——不局限于成为第一种假设的支流，并且不需要为其范畴认知原理寻找特例。如同掌握范畴的各种理论很复杂一样，"范畴"的基本观念却十分简单。甚至在日常对话中都会发现，说一声"是"都有着许多

不同的含义：在“这是红色的”中的“是”不同于“这是新的”中的“是”，甚至不同于“这是对的”中的“是”。正确性存在的方式，与“新”的状态或“红”的事实是不同的。比如，只有在其他某物被同时指示的情况下，才可以指示“新”这一状态。于是就会产生一个问题：为何“红”和“新鲜”是相同的，而不同于“肥胖”？用一种便捷的方式——终极概念将它们划为一组，这些终极概念是阐释者正确处理这些观念的差异所必需的。对于“红色”和“新鲜”而言，它们需要性质的终极概念（即任何“是”的事物都有一种性质，都不可能不“是”一种特性）。而肥胖已经需要一个更为复杂的终极概念。它已经牵涉一个主体由时间区分出来的两种不同性质的比较。这就将多元和统一的终极概念结合起来。

在各种语言中，将“是（is）”这个联系词作为连接的工具来使用——将一个主语与一个谓语连接成一个新颖的观念，这种明显的一致性会使人迷失方向。有人发现可以利用这种含混，比如滥用隐喻或其他修辞诡辩技巧。一旦一个论断将自己显露得极为复杂，原则上讲，我们的选择就只有两个：要么排除所有的论断（除了关于事实的论断），要么想到一种关于论断的理论。后者在论断过程中，将自己视为事实上可能出现的各种差异。排除是一种解决方案，它形成一种反现实的净化的语言。一旦去除其所有非事实性断言，其终极理念就成了直接观察感官数据的句法。这被认为是唯一可靠的逻辑基础，正如维也纳学会及其早期分析哲学中的本体语义学所提出的那样（Eley 1973）。如果承认了“范畴”的问题，那么，就必须超越语言来寻求一种解决方案。

“是”的歧义，在印欧语系中是很难理清的。它不能通过某种完全清晰的形式语言得以澄清。这或许是由于存在自身，就“是”以不同的方式存在？这样的直觉观导向本体论，而只有当不止一种存在时，本体论才会产生意义。而皮尔斯将意义、存在及表述的多元性作为一种行为问题：不论何物，都必定是人行为的对象，而我们可以通过这一行为在行为过程中形成的差异来掌握对象。此外，行为过程就是形成关联。所以，必须将范畴差异转化为关联差异。

在日常用语中，可以轻易发现范畴的问题；但这不仅是一个语言学的问题，它同样是电影的问题。我们或许无法立刻意识到这一点。我们在对话中通常注意到了范畴问题，尤其是当某人莽撞地犯了范畴错误时。当我们对“这本书太有意思了!”做这样的回应——“你带有伦敦腔!”，我们即在打造不同语言的巴别塔。如同意义那样（也没有被幸免，因为意义总是在阐释着另一意义）。不仅是从内在被整理为意义的叠加（蒙太奇、框架等），除此以外，它与观众之间还具有一种阐释界面。由此，我们总是可以运用唯一确定类型的意义

范畴。当观众“误解”了这种确定性，就会犯范畴方面的错误。比如，一部影片展示了一条线索、一个提示或（对先前构建的）叙述的一种全方位的验证。如果范畴是属性或奇特性，那这一序列就是“记录型”的。没有任何东西可以证明构建一次叙述逻辑是合理正确的，但我们可以看到该事物到底是什么、在哪儿，以及“多大年龄”。记录电影的客观性预设了一个前提，即人们在构建叙述因果关系时，不会犯范畴的错误。因为叙述因果关系——在叙述合约中预设了广义的可靠性——只盯准目的和结局，而不会针对任何关于“什么”的问题。为了阻止出现这样的范畴错误，记录电影使用了许多手法，最显著的是蒙太奇。电影中范畴差异（也可能是范畴错误）的另一个例子是美学沉思，其中，出现任何关于“是什么”或“为了什么”的问题都显得不妥。

电影中的范畴确定性不是标准化的，所以这一点在影片中显得尤为微妙。难怪过多的阐释会彼此冲突。稍后我将仔细分析关于范畴不确定性的相关例子，即戈达尔（Jean-Luc Godard）的《向玛丽致敬》（*Je Vous Salue, Marie*）。有人走了极端，认为任何语言学所指的从电影（基础）所得的“制造意义”都是任意的、证伪的、还原主义式的。这个观点有一定道理，比如，戈达尔在拍摄《受难记》（*Passion*）时用的烟雾荧屏，用“看见的”影像而非电影脚本来回答该片“关于什么”的问题，这个例子十分有名。这恰恰体现出他影片中的范畴问题。

“范畴错误”在丰富的具体含义中，总能得到有效的利用，尤其是比喻。但这样的错误其实是从一种范畴过渡到另一范畴——换言之，是不同于先前阐释的另一个阐释。掌握这种转换曾经是修辞学的任务。据此，对戈达尔电影的分析，将支撑一种复杂的修辞阅读，在这种阅读过程中，预先配置的修辞手法可有可无。电影的范畴工具符合这种生成意义的阐释。

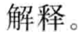
我们有许多方式来推演各种范畴。作为“是”（is）的最终差异，它们的定义是普遍的。亚里士多德是首次处理主体的问题的人，在他的理论中，范畴是否为言语或存在本身的终极形式并不完全清楚。最后，在皮尔斯看来，超验主义的异议，使他从行为中推导出各种经验后的范畴，尤其是其后期的著作中。我们容易再次以超验的或至少“客观唯心主义”的方式来理解他的推演。这会在纯理念的认知前维度中，将行为形式置于（认知）行为本身之外。

从刚才我们对行为连续性所做的现象学分析中，可以看出没有形式的行为，实际上是不可行的。虽然在每次单个的行为中都可运用形式，但用理论来掌握形式本身则成问题。通过将形式理解为超验理念或系统再进入来解决上述问题，会对我们产生诱惑力。而只有当我们把认知扎根于经验中时，才可以抵

制这种诱惑。不过，这对皮尔斯而言不会构成损害，因为他超越了具体行为的即刻语境。建立了行为的关联属性后，他开始探究关联本身，以深入对关系逻辑的研究。对关系的精准理解使他从细节处将一种关系——三项式关系——分析为所以可能符合的全面分类。皮尔斯推演中的这种秩序很重要。否则——或许即使以相反秩序——我们会抵制不住观念主义（idealism）的、超验主义的、先验逻辑哲学中所有细微差异的诱惑；符号或许会成为理想的类型，而实用主义及其延伸出来的形而上学，则沦为没有基础且多余的附加品。

认识所有有效的行为形式——包括认知行为——对于所有意义的基本结构十分重要，在此情况下，验证的负担加重了。现在一切都取决于能否获取对行为习惯的正确理解。对行为或行为现象学的这种初步分析已确证其连续性。这种连续性完全不同于胡塞尔现象学中的时间总体性。胡塞尔的时间总体性所指的是：一个能动主体的主体意识，将其行为投射到其未来及其所在的世界视野中时，所产生的一种即刻意识。同样，这种连续性也完全不同于“数据”连续性，关于这一点，皮尔斯曾在 1903 年一个关于实用主义的讲座中，用一个关于赌博的例子给予阐释。连续性并非各种单一行为的无限累加，并非在抛出的无限多硬币中寻找偶然，它通常证明了偶然事件中的正常分布，并因此作为任何偶然命题的前提。

当我们试图通过这种认知来行动时，获取所有行为的完整性就显得荒诞不经。因此，从数据的角度来理解行为，就是不追求任何具体的行为。否则，就不知道下一步该作何行为。我们所知道的只是在常态分布（高斯分布）的一套行为中，哪种行为具有发生的可能性。这有利于对所有的动机和原因进行刻意的抽象化。每个行为主体通过有效行为，承认他或她享有与其他行为之间的独特关系。一个人不会采取一种行为，结束后，又采取下一个。如果这样的行为是可能的，那一定是无意义的（即没有原因和动机）。现在，在承认所有认知都是认知行为的前提下，在认知自身之中一定存在同样的连续性。当我们想出关于一个主体的所有想法时，我们并不是通过一个接一个的念头形成认知，直到获得对这个主体的全面知识的。不管形成多少感知——或打个比方说，不管多少“从下至上”的图式都不会形成认知。这种认知主义的方式需要一种从上至下的图式，为之提供对众多感知的认知的统一性。这两个互补的比喻形象地说明了两者之间可以合作，然而却没有提示该如何正确地将其应用于从上至下的概念。这需要运用规约习俗、语言惯例和任意性的“建构主义”吗？出现这样的解释，只不过是创造问题的又一个元层面，除非它可以对这两种元素之间的关系做出合理解释。尽管其基础仍待阐明，行为的连续性仍然表达了这种



解释。

建立在行为基础之上的认知具有一种特别的认知方式。皮尔斯没有通过假设一种（与另一行为形成连锁反应关系的）行为，来获得这种非总体性的统一性。必须承认的是，这可能是一个容易信靠直觉的方法。完全可以认定在一个客体或事实之间存在一种成功的关系。进一步假定这两者之间事实的连贯性，或物质世界自身的连贯性，是这种方法中直觉具备合理性的背景。它创造或者说预设了一个一维世界，其中，认知就是指用思维成功触及那个一维世界。然而，人们为贪图这种简单所付出的代价就过重了。我们为获得其认知统一性，而丢掉了理性的特有模式。这种统一性不是建立在物质世界的事实统一性之上的。行为使人获得统一性，与之形成对比的是，事实是不受限制的，且永远不可能完成。因此，一个习惯会以一种特别的方式被整合为一种时间维度。以此类推，这个习惯即会迅速获得一个定性的角色。

不管有什么样的内容，在每一种行为中，都存在三种截然不同的形式。每一种形式维度都为行为增加了新的东西。将其中任何一种形式进行抽象化，都会使具体的行为变得不真实且不可行。电影研究的结果是：感知无法处理自身。沿着这个思路走下去，既然感知中不存在时间（因为它属于另一个完全不同的维度），那么，一个人就不能通过将叙述连接到感知的做法，来为电影"增加"时间。一个人不可能观察到一段叙述时间的建构。正如我们将会在叙述陈述活动理论的语境中讨论到：时间在同一事物之前与之后的不同状态之对比中。不可否认，人们可以单独用一种理论来分比较叙述的构成。然而，作为一种具体的认知，这种理论从来都不是独立的，它只是在同一认知中变得不同而已。人们习惯在电影理论中详尽分析意象（感知或可感知到的符码）理论，然后就是蒙太奇（直接从意象系列中读出意义，当作叙述）。然后，这些分析转化为一部部束之高阁、无人问津的文献专著。单独看待每一本专著（Aumont 1990；Chateau 1986）就更难以理解：作为一种认知行为的方式，每一部具体的电影都包括了所有三种联系的整合。依据其真实行为中的相互关联来衡量，每一个符号都既是空间性也是时间性的。

人们对实用主义存在着某些误读，所以，在涉及行为的范畴形式之前，我们需要暂缓一步与那些常见的误读进行商榷。在终极形式的维度里，最好的结果只可能是形成以之为基础的方法。因此，如果认为最低程度地使用实用主义方法，就可以达到任何可能行为之终极形式的话，就大错特错了。

实用主义到底是什么？对其理解不应该附属于我们先前为再现实用主义所选择的思维方式。在现实世界中，我们已将实际行为作为最初的基础——这绝

不能被视作所有推理的最后一个直觉基础。某些社会学理论十分推崇这种直觉基础，但事实上，这些社会学理论否认人类行为层面下有意义的问题。所以我们为何可以产生行为，或甚至社会性行为这样的问题被视为一个无关的问题，因为它牵涉到作为社会的社会性概念。因此，不可能在社会内部孕育出这样的概念，同样也不可能在社会外部获得这样的概念。因此，人们放弃了概念本身，而选择了诸如“国别社会”这样的区域性概念或其他低于社会水平层面的单元（Luhmann 1997：16—43）。在这个问题的语境中，以人类行动概念为直觉基础是我们的支点。我们既不能预先假设，也不能信靠直觉接受行为的可能性。

长久以来，实用主义遭到了各种不正确的批判。奇怪的是，大多数早期的批判都怀疑（由“实用主义”构思的）常规行为的可靠性，并将之还原为纯粹的功利主义。功利实用主义将行为概念化为受控于有用性所形成的非理性主观印象（Joas 1999：665）。这种漫画式的解读却有其功能，并且受到法国文化的侵蚀——它所起的作用，主要是如涂尔干在 1913—1914 年关于“实用主义和社会学”讲座中提到的那个简单的替罪羊（反对理性）；提出失败的概念的，还有席勒（Max Scheler）或霍克海默（Max Horkheimer）、卢卡斯（Ceorg Lukacs）。当然，每一种失败都有其各自的原因。

所有这些批判都集中在真实问题上。这反映了一种典型的心态，即认为实用主义是一种推崇有用性的理论，而不是按理性行事的理论。当大家知晓皮尔斯的名字以后，都将他比作美国的尼采。然而，根据这些评论，值得强调的是，实用主义真正的新颖独特之处不是真实问题。所以，本书将刻意忽视以下问题：真正的认知，在认知行为的终极形式中何以成为可能，有意义的行为如何在这个物质世界发生？这个问题实际上转化为另一个问题：行为如何得以延续？因此，连续性是实用主义思想的支点。在此基础上，真实认知的问题再次被置入一种新的方式中——一种不是最接近“有用性”的方式。只要存在连续性和连续的行为，某种场景中的意义才会是或真或假的。在更宽泛的意义视野中，或在一个既定的时刻，某些意义是真实的，但同样的意义在另一时间是假的，这并不是否认意义的存在。即使有些事情有可能是有意义的，但它非真非假。用皮尔斯的话来讲，这样的意义是含糊不清的。就其真实性质而言是无法确定的，但这一点在任何（“我想要”的）时刻都容易被确证。还有另一种非真非假的意义：所有的广义的范围都超越了真实的确定性，但任何（“你想要”的）时刻，人人都能选择任何例证并为这个例证确证广义法则的真假。这一种类可以伪造一条定律，但不能用归纳推论来证实那种扭曲与伪造，除非这种推

论是完整的，而这在实际上是不可能的。

根据认知的这种具体的行为情景，我们显然不能排除真实问题，真实变得极其复杂。其标准不是有用性，而是其包容性和确定性中的显著差异。真实成为意义的一个个案，而非意义的前提。首要的问题是“这是什么”而非“这是真的吗”，只有在某种情况下，后一个问题才具有相关性。在其他情况下，这个问题是无法回答的；而在另一些情景中，这个问题根本不该问——这对于探索可能性而言会构成一个障碍。

哲学争辩中兴起的第二波实用主义接受浪潮，能够从实用主义潜能中吸取更多（同样关于认知真实问题）。比如说，在德国哲学论辩中，阿贝尔重新认识到实用主义迎合了当时盛行的言语行为（speech act）和分析语言哲学，并对其进行了拓展延伸。早些时期，莫里斯在由卡纳普（Rudolf Carnap）创建的本体语义学研究议程范围中，曾使用的实用主义（作为“实用主义学”）在这一阶段不再有用。因此，阿贝尔对实用主义的再度挖掘是一个伟大的哲学项目，远比早期使用它的人所想象的更为丰富（Fisch 1986：321－355）。根据他的理解，实用主义不只是那些著名的“实际影响”。皮尔斯的许多阐释者都没能看见，这不只是一种杜威式的“民主真实”（Oethler 1981 a）。

可以相当确定的是，行为的连续性构成了皮尔斯的社会学维度。在其晚年生活中，这形成了皮尔斯的“社会形而上学”，确切地说是共生论（synechism）。在物理性质中，机遇不同于纯粹的事实趋势，也不同于自然定律，这个道理同样适合认知社会行为。因此，社会学的思维性质不同于个体思维性质，后者是真实的，并且所能发现的也受制于机遇。它是真实的，并且真正意义上的普遍型的第三性（Thirdness），这一点稍后会做详述。只有社会的——作为纯粹的第三性——才成为其意向的完美形式。然而，个体思想在任何既定时刻都不是社会思想。即使对于一个肤浅的、非实用主义的个体而言，也会更倾向于各种“建构主义”，这样的结论绝非自然、凭直觉而得的。与之相反的，仍有黑格尔式的历史哲学，有时像利奥塔所说的那样，作为其后现代的否定；有时作为对假设观念的实在性社会的一种马克思主义式神化。有鉴于此，皮尔斯的实用主义恰恰是源于其形而上学真实的反先验论验证。

贝恩（Alexander Bain）是公认的实践成果之父，他用该术语分析行为的成果，使之与内在状态的论断形成反差。皮尔斯对这一原则澄清概念的能力予以肯定感到相当满意：真正存在的事物，不能再通过自身获证，而必须源自其实践影响力。皮尔斯放弃了争议性的语境。稍后在其最初出版的对实用主义的讨论中，又出现了一些具有误导性的表述，为此皮尔斯感到不满。实用主义的

直觉不是新的，而是贝恩以及皮尔斯提出的（5.12），并且是确定信念、怀疑和探索的三步走程序。所以，他所说的直觉，绝不是贝恩所指的心理学。在皮尔斯理论中，它成了科学方法（即该方法确定信念的步骤）。从心理学视角来看，它可被比作电影理论的“认知主义”，并且同样具备其大多数不足之处。皮尔斯早期研究中的六个例子演示中，已经相当明确地借鉴了实用主义（*Popular Science Monthly*，1877：8）。

实用主义甚至不能算一种行为理论，而与人理解这一问题的语境相关。此时，“行动”构成了出人意料的新答案。皮尔斯问题的典型提问方式是以一个整体实际问题的形式来发问，比如“我们如何明白锂是什么?”当我们品其咸味或观其颜色时，并不用费力地回答这个问题。比如，答案应该包含该元素的精神药理效应。我们并不知道这一点，正如不知道未来研究会发现的效应一样。这种未知或尚未知晓的开放视域“是”锂现象的一部分，即如果我们持一种自然主义的实践认知态度的话。这种具体的开放性是所有认知固有的，但我们应该如何解释呢?

我们如何认知“棉垫里的钻石是硬的”这一事实呢?这个更加困难的问题仍然是个实际问题。认知难度在于条件，而条件妨碍了直接的体验性知识。那么，我们如何知道这是“硬”的?显然，举出这个例子的目的是扩大经验的概念，以便使经验的范围大于感知。“硬”的属性不是可被感知且不言自明的，只有当我们知道该怎么做并发现它时，才能认知它。毫无疑问，这是一个相当普通的实际认知情景，由此类推，对于电影认知而言也同样是实际的。针对这个例子提出的解决方案是：将经验拓展超越感知的做法必须假定有一个第三位。我们可以将这个例子直接用于电影，让电影扮演棉垫的角色，一部影片展示出钻石，而我们可以感知其光彩等，但我们永远无法感知它是硬的。尽管如此，我们“看到了”一个坚硬的钻石。第三位由一个规约符号（symbol）组成，它使我们可以实行某种测试。作为一条行为规则，这个规约符号“包含了”在一个既定时刻可能的所有测试。简言之，认知首先涉及我们必须得做的是什么；其次，认知不满足于它已经包含的规则。作为一项实际的要求，它必须还包括使人们可以想象到的测试可能性的元素。因此，我们完全知晓的事物，就是在其实践成果中知晓的事物。所以，将一个概念正确地应用于感官性感知数据还不够，我们还要“知道”这个概念能被正确应用的原因。

现在，规则所描述的远远多于其对以往应用的记录。当一枚钻石比任何其他事物都更坚硬时，我们或许确实会记起所有的情况。规则的附加元素，是知道该行为的原因——即为何钻石要比其他事物坚硬。一条定律的必然性是一种

逻辑价值。但人们从未将逻辑体验为一种事实。我们朝向事实的行为，仿佛这些事实是一条必然定律（即事实通过我们的行为成为定律）。逻辑元素将时间的维度引入经验。它首先将事实序列化，然后通过应用必然性来关闭未完成的开放序列。这样就提出了一个问题——它是否不只是一个实际幻觉——这显然是实际效应的关键点。那么它如何证明逻辑现实性或现实性的逻辑性质？

在真实情景中，具体问题可被表述为，如何充分认识到棉垫里那枚钻石是硬的？有人或许会用“棉垫中的钻石”来说明规约社会构建的事物，但这完全误用了皮尔斯的观点。如果使用正确的话，实效主义就是一种认知方法，可以确证其结果。在实用主义原理中，真实的问题隐藏于“所有可想象的结果”中。在（大写的）空间中，一个人或许从认知的角度满足于一个甚至没有触碰到棉垫的钻石，但“知道”其或许没有实用价值。因此，实效主义必须通过提供一种深化认知的方法来证明其自身价值。这种认知方法能“确定信念”更接近真实，而不只是为了数据而成功地应用一种认知图式。皮尔斯一直努力克服其早年因受到唯名论影响，而勉强接受的“满意”与“构建”概念。他不得不证明认知方法。没有验证，皮尔斯的实效主义就沦为后来大多数无用推断的实用主义了（Gale 1996：580－584）。

我们必须综合考虑皮尔斯涉及各个方面的回应。只有了解一个规约符号的每一个可能的经验性语境之后，才会获得对这个符号的认知。如果不了解能够或可能体验“硬”的所有情景，就不可能了解何谓“硬”。因此，反驳事实的条件，对于皮尔斯所定义的实效主义而言十分重要。皮尔斯并未简单地将一个符号的意义简化还原为过去的体验。他的视野超越了作为终极认知的“批判常识主义”。我们必须确证这一点才可以反对所有那些认为体现了形而上学，却只保留了实用主义的那些追随者们。实效主义永远不可能是“纯粹体验”（如果纯粹体验真的有的话），相反，实效主义保留了这样一种必然性：不管怎样，经验必须在理论概念或超越经验的某种广谱性中找到出路。因此，这远不只是皮尔斯的论断，这一论断必须被视为实效主义的信条。然而，皮尔斯更进了一步，想证明实效主义所理解的认知一定是这样的。那么如何能够证明实效主义呢？

假设证明牵涉重建认知过程，我们可以用极端的例子来做到这一点。当然，正如所有拓展性认知的方式那样，这些例证也同样是“图式思维”的例子。其中一个极端的例子是假设一种现实奇特性，即所谓的“现象”（phaneron）。

假设一个人可以体验到某种具有现实奇特性的东西，就一定会将这种体验

当作一种纯粹的感觉。他不可能再现这种感觉，这种感觉因为被再现，而最终丧失其奇特性。在一种对比的感觉中（像“……”正如“……”），这种感觉已经丧失了奇特性。但这仍然不能等同于说“……”是“硬”的。现在，不可否认的是，甚至在正常的思维活动中，都存在现实的显现。人的思维确实能够将某物视为“自身”，并且同样将某物视为“其他某物”，而这正是呈现与再现之间的差异。在前者的情况下，思维只是和自己在一起，并且是即刻性的。然而，后者的情况却表达了思维内在的对话性。在许多场合，皮尔斯都强调内心对话的重要性。他明白正是个体思维的运作，才使得自己能够面对另一自我。

不管怎样，一旦产生再现，一种感觉或显现就变成了一个符号。然而，“示意”意味着一种广义性，某种超越感觉之独特性的东西。正如我们所见，实用主义所强调的这种指示性内在地朝向“所有”情况——朝向一种总体性。只有总体性包括了所有的个体状态，真正意义上的具有普遍性，我们才真正知道某物意味着什么。将所有概念结合起来，就能表达“所有可能的情况”。

这种广义性显然与我们的常规直觉相抵触，因而不可能假装称其为不言自明的。证明其所言属实的责任，在那些推崇实效主义的人身上。但很显然的是，不可能证明一个人确实会体验过所有的情况。只能证明一件事，只有形式制造接下来的想法——制造广义性的形式。如将实用主义原理视为别的事物，我们就会将其还原为缺乏价值的东西。从意识形态角度而论，这使之要么成为一个简单的希望，要么成为各种关于未来的历史性结论。不管哪一种情况的认知价值都等于零。相反，如果这是可以预示的话，就说明实效主义确实有一种认知价值。然而，这需要预告所有未来的想法（在所有真实的和可能的情况下）。这正是皮尔斯所理解的“现实”性——严格而论，是作为特指的现实。

然而，用概念来解释认知学的论断，不会解决任何问题。如何证明这个概念呢？在这样的语境中，两大核心理论变得极为重要。第一，有条件的行为实施；第二——也是证明的关键——是像似性（iconicity）。证明过程，是从一个概念依次向后直到最后一个，这条线路有一种形式，而这个形式实际上是论证。

证明在于这样一个事实：可以以一种数学的并因此是像似—图式的形式，来再现论证（Fisch 1986：370－2）。为何需要这种形式形成一个像似符？因为这是唯一一个跳出循环怪圈的方法。循环论企图通过论证来证明论证，并因此预设了尚待证明的观点。这不应该需要进一步的阐释。因此，当想到这种形式时，不只是呈现这种形式，也不是从“物质”层面包含一个被接受的规约符号，而只再现了如何寻求“一个概念接着一个概念”的形式。在此，人们假定

了以一种非论证的、像似的方法进入的一种纯粹的论证形式。然而，我们不应该将其视之为论辩中所思考的那种形式。在论证一个东西时，我们只是间接地遵守它（假设形成结论时）。逻辑不是论证的内容，而只是其形式。如果能以一种像似的方式来再现逻辑的话，逻辑就为论辩奠定了基础。

谈到这一点，我们无须关注用图表建构像似逻辑的原则。在这个案例中，构建原则包括或排除了线条、形状以及各种颜色。有了这些帮助和一套规则，皮尔斯基本上成功地重建了所有逻辑的运作。有人就此提出批评，因为人们通常从技巧层面认定，逻辑关注的是几乎无法离开语言形式来思考的论断或命题。这样的前提假设，会排除任何不同的、非语言学方式的形式逻辑。然而，图表逻辑很鲜明却并非不同。它甚至不能改变逻辑（作为一种科学）的地位，也永远不可能成为一门可被确证的实证科学。

在逻辑和现实之间，我们依然要求联系二者的证明。即使线条、形状和颜色等自身是一致连贯的。我们仍不清楚的是现实是否会遵从这些规则。如果只这点存在一种形而上学的推断，结果或许是这样一个假定：在某种类似于黑格尔式状态的情况下，理性将吸收所有现实。皮尔斯所指的显然不是这种情况，皮尔斯也不是在假设一种“逻辑物质世界”的本体论。必须明白的是，我们不会退回到将真实的概念理解为认知前的变幻无常的现实。皮尔斯所说的程序及证明简单且实际得多：当被图表的方式转换到一纸论断时，现实通常是作为一种认知的真实而遵循逻辑规则。这并不等于坚持认为，当现实变为命题时就变得可以触及，具有逻辑。作为事实认知行为的一种表现，这太过狭窄、过局限了。图表同样允许可能的现实性。事实上，图表反映了想象与可能性之间的自由翻转，而不考虑任何存在的现实。而最重要的结果是，图表中的思维真的可以成为李斯卡（Liszka 1996：12）所说的“自持过程”，它可以证明自己是一种逻辑形式。

尽管如此，如果像认知行为那样的研究是永无止境的，而实效主义的基础是稳固的，那么我们就完全有理由推测历史的、社会的及形而上学的影响力。在没有形式验证的情况下，这样的努力只是毫无意义的希望，比社会先验主义更糟糕。出于不同的政治原因，当下在某些地方产生了一种风气——对科学进步提出了怀疑。实效主义反对两种终结（finality）：一个程序的“长期性”，以及横跨各种时代与各种文化的无限探究社群。人们将这些理论或原理假设视为历史性的推论，并对其抱有很大希望。与之相反的是，阿贝尔（1975：350）一开始就尝试在一种政治、道德的沟通框架中重塑实效主义。阿贝尔处于皮尔斯系统的边缘，他看到了“达成一致”的必要性（Apel 1981：192）。在此关

注的，不只是就“科学中运用的概念”达成一致，而且是对科学目的的最终关注。

皮尔斯给出的答案或许就是他的伦理科学。正如逻辑学一样，伦理是一门关于行为指导规则的学科。如果不只是道德主义的话，伦理一定是一门建立在同样形式验证的基础之上的科学。科文尔森（Kevelson 1993）曾强调：发现规则是一种认知美学过程。然而，这还不是最终的验证（即行为指导将逻辑与现实联系起来）。目前对此以外的两个选择是：形式验证或历史—社会论据。对阿贝尔而言，科学考虑的是一个社群，这个社群是一个准超验主体，因为这个主体，不能自动认为认知结论是理所当然的，其结论不属于“精神运动”，而是一种具有历史偶然性的决定。实用主义“验证”的结果是黑格尔主义的一个批判性版本，其中包括了就广泛的真实原理而达成一致的社会协定。但是，阿贝尔并不是唯一一个将皮尔斯纳入批判客观观念主义者之列的人（Esposito 1980；Tiercelin 1997）。

对皮尔斯而言，作为真实的一个条件，比做出决定中所需的意志力更为重要。作为实效主义，其本质是务实的——行为实施而不只是行动本身——并因此从道德层面上，在“自我控制”（5.533）指导下确定信念。开初阶段和信念回应了黑格尔的“我们在思想中，而不是思想寓于我们”（因为我们在思想中不是从零开始）。务实的关注点只可能是下一个认知如何更为真实，而非在下一个认知的各种情况中，在一次最终的、终极的观念中，所有的认知都是真实的。这要求以三步实用的、伦理的步骤来完成实用主义循环圈：信念—怀疑—探索。这条规范不是基于研究实践的伦理标准，而是认知的一个必要条件。在认知的范围内追寻这条实用主义规范时，每一次符号过程被都铭记着具有这样一条规范。在此，实效主义涉及作为行为实施的认知，而这一认知作为一种探索的伦理方法，一定会导向真理。现在，许多情况都能轻易说明实效主义。然而，例证并不足以获取确定性。长达20多年的时间中，由于在试图重写那个验证，皮尔斯自身越来越清晰地意识到这一点。一个相关的验证牵涉到各种行为以及法则。皮尔斯觉得，像这样的最初验证似乎是幻影，并不真实，正如菲什（Fisch 1986：370－27）在历史性细述中所描绘的那样。皮尔斯只有到了晚年才发现，存在图表对于其验证而言至关重要。

实效主义的验证只是一种纯粹形式的原则。除非或许是皮尔斯关于黑格尔的论断不正确：“德国人看待一切事物，都有一种主观性的倾向，夸大第一性的元素，坚持认为，客体不过是为了满足一个人的逻辑感觉，而推理的好处仅仅在于美学意义上的满足。如果我们是神，而不受制于经验的力量。如果我们

不受制于经验的力量，就不会这样”（5.160，1903）。既然验证是纯粹的形式规定，那就可以在不进一步追究其原因（另一个解释项）的情况下开展下去。它很像一种经验配置，只是机械地将逻辑置入其中，却又不形成任何看法的那种配置。实验是精神实验，它使人更好地了解正在进行试验的问题。我们正在认知的，不是其逻辑结构，而是其对象——比如，化学反应或未知的状态。图表构成在不做阐释的情况下，构成了一个实验配置。皮尔斯发现，这些图表表述了逻辑关系，这种形式无须进一步的阐释，以便形成行为实施。它们达到了实验的任何条件性行为的规定需求，并且不要求为自己的运用而制定规定：“存在图表的系统……是能够精确表达任何可能论断的最简单系统。”（MS 654.5，1910）

存在图表代表了皮尔斯毕生努力要找寻的一种非超验的、非后退的实用认知论。那么存在图表到底证明了什么呢？只不过是能有一种方法，可以描述连接概念和总体性的必然形式。这只是对条件性行为实施的一种规定。验证本身就建立在这种行为实施中。但规定必须是像似的，否则就需要进一步的解释项以显得全面。像似包容性处于行动之中，所以，它不是伪装的超验主义。

1.4 行为的范畴

用范畴来理解行为理论的思路，具有三个重要的先决含义。到目前为止，我们已经总结出：在现实世界中基于行为的任何哲学，都不能回避对现实主义的掌握；此外，经验的这种现实主义基础是不可能需要进一步解释的经验。行为形式的确切性质只能在这样一种非递归的基础上得以解释——范畴作为经验意义的终极来源。据此，它在符号理论和现实性理论的不同方向之间，得出了一些必然的结论。如果我们要确证这不是一种先验的形式，那么，那些形式必须具备某些条件，而凭这些条件，就可以确证（通过对象以及认知主体的身份）掌握现实性的行为。

作为行为形式的范畴，应该是普遍的、完整的、必然的；否则，就会失去任何终极解释力量，这意味着额外附加的、递归的或超验的假定。

第一要求是普遍性——通过这些形式，证明任何事物必须是可以为人所掌握的。每一类的每一种现象都是一种行为形式。起初，普遍范畴是指能被言说的任何事物，在实用主义语境中，普遍性意味着通过三种行为中的任何一种，都是可以被实施的。这一论点只是对于那些想从现象角度来理解存在的人而言，才觉得震惊。对于他们而言，有些领域只是存在而已，无须通达经验或意

义。成为“可以实施”的前提就是，排除所有无法通达的存在。这似乎是不合理的，几近教条式的限制。而与之回应的批评，并不是允许简单的无可认知的存在，如被解释为“未来探索的安全地带”。各种流行的含糊电影理论都是这种情况，其中通过图式的感知，依赖由虚拟图式处理的无限刺激因素就是这样。在这一语境中，假设不是逻辑三段论式的修辞格，而是原生现实性中包裹刺激物（stimuli）来源的，不可通达的替代物。相反，实用主义的普遍范畴并不会将可以实施的等同于存在之物。最初的回应向人们敞开了一个问题，即如何在真实行动中再现尚未做的和尚未经历的。第二次回应提倡现实性的人，又抛出一个反问题：对于一个无法从定义被知晓的事物而言，我们如何构建它？关注无意义、尚未知道的问题是没有意义的。将之作为刺激物（stimuli）的实际经验，也是没有意义的。因此，必须找到另一种路径来假设普遍性的范畴，验证范畴同样适用于尚未知晓的、实际上不为人知的，以及可能被知道的事物。

第二个要求是范畴必须是完整的：列出一个范畴表或许有用——它可以保证将各种具体行动原则理解为行为——只要这个表是完整的就可以。被错误命名的阐释学机制范畴不能成为终极形式。它同样需要进一步证明其认知程序是正确合理的。那么，其所需要的即是将具体行为解释为无须进一步验证的行为——这一验证可以通过先于（作为行为的）经验的事物来解释行为。这使得作为最终基础的经验认知无法成立，使之受制于某种不可体验的东西。如果那是可能的，那么“行动”就变成了“事物”的众多内容之一。而在我们看来，探索所有事物之共有形式的行为能够延续下去。认为行为正是这种形式的观点，依赖于完整的论断，而非无尽递归。某些符号理论由于不需要深入阐释而未能获得某种终极形式，而屈从于这样的危险做法。

比如说，在其符号理论中，西蒙（1989）从根本上否认了任何非论证性的阐释基础，所以他陷入了无限递归的局面。其结果是只能用一个符号解释另一个符号，并因此无限循环。在结构主义语言学中存在同样的情况。当阐释的唯一方法必须是差异与位价时（或者通常说法中的“思想”），就会产生定义或确定性递归。艾柯游戏般的“百科全书”观念，将这种危险化为某种积极的东西。在此，我们无法获得某种意义的具体含义，而只能最后陷入循环的、无尽的、百科全书式的指向其他意义的参照中。皮尔斯相当清楚，（当他发现其思维形式的验证时）无限递归带来了这种危险——对于他而言是认知性行为——可同时，他只坚守于经验主义认知。将皮尔斯和西蒙、索绪尔及叶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）区分开来的是范畴及各种关系的逻辑。只有在这种基础之

上——当范畴是形式，而非一个符号所指的客体时——符号与符号才不会是彼此等同的（即必须用特殊的符号分类使范畴不被认知为对象）。这就以同样的方式，将范畴作为“存在”而排除开来，因为“事物”在符号中经过了其认知性的再现。这意味着，被使用的符号必须与被理解为形式的符号区分开来。同样，只能通过一个符号过程（即经验地）来认识各种范畴。那么在这种认知中，必须有一种方式将形式与用法区分开来。实用主义原则中明显的悖论表述了这种特殊的认知行为。对一个元素的全面了解，必须包含“所有实际结果”，这种对整体知识的认知不可能是具体的。尽管如此，这对于认知而言是有必要的实际条件。这（在更大程度上）把我们带回了认知行为完整形式的问题，认知行为的完整形式是一种不带前提假设的认知——一种通过思维、认知行为（即符号）来寻找形式的认知。

第三个要求（条件）是，一种终极形式必须满足对应的范畴种类——只要所需的最小数量。可是其原理是什么呢？一旦意识到行动中的行为是认知的自然主义情景，而非思维或判断的一种官能，或一个系统的结构，那么作为世界占用的终极、综合形式就指定了形式上的要求。不管怎样，这样排除了落入“存在”的可能性——用本体论第一概念解释——作为认知的标准尺度。为此，有必要知道“存在”成为什么（对于易犯错误的认知存在物而言，很难认定这样无所不能的知识）。相反，结构主义者只要求一种范畴——差异。通过差异，他们组织了一个拓扑性空间。对于现实世界里行为的连续性而言，这显然是不够的。

有人或许会提出批评，范畴形式所需种类的最小化太具局限性了。在我们所认定的行为习惯语境中，可以看到这样的批评，可以要求这种基础来证明自身是合理的，因为它牺牲了作为最终基础的主体性——以此类推，也牺牲了时间。现象学和存在主义都将时间作为其主要支柱，总结了对其他所有存在和认知的确定。从这个角度来看，任何不包含时间的终极形式，看上去都是不足的。这样的批评对于实用主义所宣称的主张而言，是极具破坏力的。这些言论显然不具有普遍性，却成为认知和存在理论的另一种任意的“路径”。尽管符号学在抽象语言的基础之上可以不使用时间（及主体性和物质现实性）概念——这使得我们容易从阐释学/现象学视角攻击符号学（比如，我们看到利科反对格雷马斯的行动理论）。在行为中被完全理解的基础确实可以同样在其范畴确定性中理解这些因素。然而，同样正确的是，其基础不是主体性。一个能动的主体在一个客体中遇到其对立面，这只是两个对应物的关系。只要在其连续性中来看行为，那么，行为就不再是主观的，而必须超越主体性升华为一

种更大的、不受限制的完满。只有当皮尔斯符号学卷入这种关联，才能引入时间概念，但是应将时间当作一种自身就具有约束力的定律。皮尔斯符号学与现象学派之间的区别可以是，产生行为需要的不是时间意识（正如“关心此在”或从当下延伸到死亡），而是行为涉及时间。我们行动，所以有了时间，而不是行动源于我们自身具有的时间性。

1.5 行为的范畴形式

到目前为止，我们已经从“实效主义转向”中吸收了一些成果。关于这个转向，抽象的认知问题在其现实主义情景中，被重新定义为认知行为——连续性、关系、形式。行为实施的形式涉及形式及其分析，但同样涉及一个验证，即形式能够符合或达到其声称的那样联合真实与逻辑：“学术界有一种趋势，认为存在的价值在于，它是形式的工具或载体”（Pierce 1998；*Monist*，1905）。因此，证明了实效主义是为获得真正认知的好办法，是一个必然的前提，一旦我们确证了这一点，形式在自身中的问题就会涉及一个任务——关于现实的实用主义理论框架建构（否则验证会失败）。如上所述，在行为要求中（连续性、存在、定性）即产生了对指导这种行为实施的需要。这反过来存在于拥有各自适当（即范畴的）形式的各种行为。早些时候就有人描绘过作为意义终极差异的范畴。只有在行为的形式种类层面，我们才能碰到在程序中所涉及的符号问题。而符号由范畴组成，范畴是包含于人类行动中的各种关系类型。最终，范畴是实用主义占用世界的形式基础。采用这种方式，皮尔斯可以构想出的不只是范畴性的必然性。在经历了漫长而曲折的论证过程之后，在他遇到实用主义之前很久，皮尔斯发现了范畴。

实用主义只是他为解决更多基本问题而提出的成熟方案。记住这一点很重要，因为这使作为实用主义附录的皮尔斯符号学，免于从存在被还原为米德式社会心理学版本（Joas 1989：41）。然而，根据皮尔斯 1903 年就实用主义所做的哈佛系列讲座，将范畴再现为行为形式是合理的，即使我们不得不承认其范围广得多。此外，用范畴的理论视角可以解释为何皮尔斯运用符号和行为这样的关键词时，将常规用法延伸到极限。然而，不知为何，范畴的范围却转换为这些术语在语义上的极度膨胀。由于对逻辑、数学原理及形而上学做出了许多贡献，皮尔斯的最大贡献在于范畴，而非被称为实用主义所说的人的行动理论。然而，即使到了晚年，当皮尔斯已经确立了作为实用主义者而非符号学家的地位时，他依然能从实用主义角度来解释其思想系统的结构。

尽管当时年事已高，皮尔斯将其范畴理论视为“我对哲学的一大贡献”(8.213)。皮尔斯理论系统中的所有其他概念都被范畴统一起来了。因此，他处理范畴的过程，反映了其整体思想的发展。梳理其思想中范畴的发展路线，可以使我们理解皮尔斯如何在最新颖的语境来表达范畴，并丰富了我们对该概念的理解。在其最早的哲学灵感中，已经可以清楚地发现其后期哲学演化的方向——最大限度地还原为第一性、第二性及第三性。尽管很早前皮尔斯认为范畴只有三种，但在之后，他不断修正其名称，并从形而上学、心理学、逻辑学及数学角度描述范畴的特点。在此过程中，皮尔斯时而将先前研究的将其核心理论抛在一边，因为导致其理论在某些地方面显得不连贯甚至互相抵触。而皮尔斯本人则坦白，一开始他是个唯名论者，最后成为一个现实主义者。显然，我们有必要从另一种方式来解释和证明范畴的合理性。

范畴深深地影响着我们占用世界的方式。一旦意识到了这一观念，范畴的视角就等同于承认一个非统一的世界。那么，用单数来指称“it”就不恰当了，仿佛现实是一种单一的现实。用一种天真的观点来看，这通常是我们的自然态度，仿佛“事实”是唯一能改变并纠正我们认知的东西。然而，如果只能以一种范畴来认识世界，并且，如果所有事物都是同一性质，我们就无须考虑范畴。只有当我们看待世界的方式存在差异时，范畴才是有意义的。范畴不再能解释陈述事实所产生的怪异语言，而是解释了为何将世界从根本上全部概念化为显现。只有这样，“如何显现”才有其确定的价值，因为无法忽视以模式去直接占用存在。在发现了世界显现的三种形式之后，我们了解到现实的唯一方式有三种形式：“存在（is）”有三个方面，任何认知如果没有意识到其所在的形式，就一定会“看见”一个错误世界，在这个世界中沟通会因混乱而受阻。这就是范畴错误。

范畴的概念（包括对其所做的分析与其数量）是皮尔斯直接从康德的《批评》中继承而来的。我们看到，皮尔斯不仅在现实论假设的基础之上重新定义并拓展了这个问题，而且同样通过废弃超验主体和超验客体，转换了范畴概念。事实上，继现代性之后，人们对认知的单纯信仰已经开始动摇，就精神概念如何与其他者——物质实体相关的问题，经历了长期的哲学论争。认知主体明白是其自身的运作，综合了呈现给主体的“世界”。与之对比的一个聪明对策是：发明一种思维格，即超验主义，可以从此一直为我们所用。主体创造出超验主体，这个认知主体不会起认知作用，反而脱离了其认知过程，只是观察自己如何认知。为此付出的代价是丧失了认知的即刻性，而其收获是所谓的批判性问题：我们能知道什么？康德的答案即是超验主义推导出认知所需的形

式。只有作为统觉与概念的综述，认知才“变为”经验性质。然而，在其自身中，认知是一个非经验的、先验的演绎推论。这要求将所有客体假定为物自身。作为一种思维格，这是不同于结构主义的。

皮尔斯在其早期研究中对康德的方案倍感困惑，且并不认同。虽然问题依然源自哲学传统，但皮尔斯却找到了新的答案，并重新定义了问题。这个答案基于他对康德的不满。起初他论证，如果存在“物自身”，那么我们无法了解它。一方面，由于所有认知都必须有最初的前提假设，所以刚一开始，他接受了先验概念的必然性。但另一方面，在将其理论化的同时去了解这些假设前提的模式，只可能是荒诞的——那些提出这些假设的人不得不将之作为认知的对象。在1867年提出其“范畴新表”的时候，皮尔斯的解决方案是明确声称的信仰主义：如果我们不知道这些前提假设，但它们又是为我们所有认知所需的，那么，我们必须相信它们。

幸运的是，皮尔斯于1855年已经仔细审阅了席勒的美学文集，当时他只有十六岁，并因此了解了康德的美学思想。席勒的观点是，康德的严谨要求是通过感官感知来矫正的。我们具有两种冲动：感官的和形式的。前者是指确定的、有限的，而后者是指无限的。同样，特有的与普遍的相对，时间性的与永恒的相对，它（it）和我（I）的相对。两者都会形成单边性，并阻止我们理解完整的现实性。当这些冲动彼此中和时，真、善、美的最终和谐只可能通过美学获得。感官感知通过美的理念来中和调节法则，成为法则和偶然性的统一——你。当他分析康德的范畴表时，它、我、你都是皮尔斯的检验标准。有趣的是，当他回到美学，将其视为一种规范科学时，皮尔斯将席勒的启发保留到自己哲学生涯结束（Barnouw 1994：161ff)。“感觉的习惯”具有实用的结果，这是由于它们控制了刻意的行为，并因此已经是认知的基础（1.381，1890)。所以，它们具有根本的重要性。它们衡量着我们对感觉有效性的信心——这是一种难以获得的东西，特别是由于康德将感觉界定为“只是感觉”而已。在电影理论语境中，本体论电影现实主义者和空想家之间的争论肯定会从皮尔斯的洞见中获益。

早期研究对范畴形成的这一新颖理解会有什么影响呢？他给皮尔斯的启示是，调节所有思想的普遍概念不可能只是通过必然性法则来构建。思想也同样可以由某种非必然的东西所调控。尽管这听上去像是一个矛盾修饰，但可以比必然性规则强加于思想更为广泛。

早些时候，皮尔斯就开始修复康德范畴表的任意数量和顺序，并证明范畴表无所不包、穷尽一切，是最为重要的。思想不能通过经验试错来找到其规

则，因为这样做只能是已经在运用它。所以，思想取决于必然的终极前提假设。但先验概念领域中，并没有所有经验知识那样的真实：要么真要么假。所以，对早期的皮尔斯而言，相当重要的一点是，人们如何将范畴推断为认知运用的终极必然性，作为对先验概念的分析，范畴不能在科学中被观察，心理学也不能产生可靠的结果。我们需要普遍思想的科学，一种探究意识元素的科学。有两个理由可以说明为什么需要先验概念。首先，理解命题意味着理解其术语。在皮尔斯看来，形而上学不可能以命题作为起点，而只能以一种思维的最初活动为起点。其次，命题最终必须诉诸最初真实，这些真实必须要么是否定的，要么是普及的——既然每一种后验经验从逻辑上讲都是一个具体而肯定的命题，那么"或"（either）就是一个先验命题。早期的这一看法伴随着皮尔斯直到其老年。对他来讲，这已经成为一门特殊的科学，他称之为"phenomenology"，稍后，称之为"phaneroscopy"（两者皆为"现象学"，内蕴不同）。这门科学的方法注定是反超验主义的，因为"在我的头脑中发现的现象（phaneron）的形式元素，对于所有人的头脑而言，都是一直在场的"（1.284）。方法会迅速变为纯粹经验，但从一开始就是作为一门心理主义唯名论存在的。

关于意识的现象学（MS921，"On the Definition of Metaphysics"，1859：572）必须处理"我们所意识到的一切元素""什么才可能是有意义的？"这个问题之所以引人注目，是因为它可能会预示着生成论——尤其是其中一个流派从符号学探索语言的普遍性（参见格雷马斯的符号叙述学）。皮尔斯的方式则截然不同。首先，他确保没有排除意义的可能性。因此，他必须发现一种包罗万象的"思想状态"作为思维的先验倾向及活动。皮尔斯独创性地以这样的方式提到思维所有可能对象的全面性——"所有改变我们想法的都是我们没想到的"（这同样是他一篇论文的标题）。这个谜一般的陈述意味着，思考所思的内容（作为能思行动）甚至可以是"未被想到的"，正如我们有理由以纯粹抽象和否定的方式来谈论它那样（Esposito 1980：17）。一个观念不是将思想限制为"现实中的事实"，而是任何包括体验的精神内容。

反驳的声音会疑问——什么才不是意识的对象呢？早期皮尔斯察觉出，只有一种情况——当我们不能正确地使用我们的各种官能时。这个过程是反过来的——如果我们正确使用——那么意识的所有客体就是真实的。诸如"无限空间"这样极端的观念可以检验这个道理。即使正确地使用我们的精神官能，我们对这样的事物也从未形成确切的观念。在认知活动之前，我们的认知同样有可能处于最终的但没有意识到的观念中（如无限性），如"无法理解的真理"，

这些观念存在是因为它们引导了我们所有下意识的结论（如对空间性的结论）。

关于意识可能内容的问题，皮尔斯找到了一种经验主义的答案（与康德的超验“物自身”答案相比）。《论对象》（*Of Objects*，MS921，1959），明确了皮尔斯彻底地抛弃了实体的做法（并因此抛弃了康德在实体与现象之间所做的区分）。在《无需超验主义》（*That There is No Need of Transcendentalism*，MS921）一文中，皮尔斯这样开头：“如果正确的原因不会导致先验原则之间发生冲突的话，那么，我们可以不需要超验主义哲学。”康德将经验认知理解为头脑中先验理念的判断——综述（能思）和感知的多面性（现象）。现在，皮尔斯必须澄清的是：在没有这种超验区别的情况下，我们如何解释思维的各种对象。

在这个关键点上，皮尔斯重新定义了范畴——并形成意义的最终观念。首先，在人们广泛的意识中，我们发现，在认为“被想到的”意识中只有对象，而这一点是“无意识观念”。这会形成一根链条，从被想到的“外在”事物中产生，并延伸到依赖于它的另一思想，其结果就是那种依赖性的无意识观念。

最终我们形成了所有的意义终极形式，在一个行动中使用这三种范畴之前，所有意义都是绝对抽象的。我们稍微拓宽一个常用的术语——在“再现”中展现意义的具体性。由此，形式显然不只是将一个思想（“理论”）与一个对象（数据）连接起来。而是一种精神内容与一个外部对象连接起来，并且自反性地将这种关联“理解”为一种依赖性，而这是一种阐释。通过使用作为再现的行为，使这种三分法过程的形式变成再现。使用要求有一个能动的精神，这种精神将自身展现为行动。

我们无须更深、更高的终极意义元素，因此，这条链条是完整的。显然，皮尔斯没有从超验主义的视角，将经验的超验规则推断为一个判断的综述（即先于任何具体的认知）。然而，意义（及存在）中的最终差异不只是成为一种形式差异，甚至，不同的范畴被织入同一个（再现）程序中，这个程序将那些差异转化成一个秩序。曾经是终极观念（因果性、统一性、多重性、空间性等）的差异，现在成了一个有序的时刻链条，只有作为一个完整的秩序时，这一链条才会产生意义。当然，这并不是说现在只能有一个统一意义的概念，因为那些终极的“无意识概念”是形式上的。它们（在对意义内容不抱任何偏见的情况下）为任何意义的形成方式都提供了必要的形式，被想到的对象从形式上决定了后者。

这一突破形成了关于思维与现实之间关系的全新概念，其关键词是再现。康德在思想内容与显现（现象）间所做的仅有的区分变得多余。在皮尔斯的早

期研究中，其范畴理论关注的点是形式的，但同样也是经验的划分（一旦使用了形式之后）。因此，就其各自的性质而言，形式是现实的。思维不是现实，而是属于其自身那一类的现实。

皮尔斯在保留其理论核心的同时，终其一生都在不停地阐述、拓展并澄清理论的方方面面。第一项决定性的成果，是澄清他的新范畴分类的确切性质，以及初期对它们的相关理解。当1867年这一成果被公开发表为“范畴的新表”时，不可能每位读者都能真正地理解他（DeTienne 1996）。结果，人们忽略了以这种方式构思出来的范畴分类，有一个革命性的结论是这样的：“只有在符号中，才可能存在思想。”与之相反的是，思想不能直接了解不通过第三方媒介就进行沟通的现实。思维就是阐释，而阐释需要三种范畴元素的确切秩序。这标志着皮尔斯符号学的诞生，即所有可能的再现形式理论。在他早期突破超验主义之后，为更好地理解最高的认知统一原则，皮尔斯继续做出了努力。

皮尔斯早期的探索成果可以被归纳为六种：（1）该阶段最重要的区分是“思想”与“被想到”之间的区别，这一区别从功能上替换了先验与后验之间的区别。（2）可以消除康德的超验客体，物自身。（3）在这一阶段，超验主体作为完美的认知与现实，从一种去心理化的角度而言，依然重要。因此观念主义与唯物主义是唯一能替换现实主义的选择，在此，现实主义已被预示为对现实性与认知的一种再现式（符号的）理解。因此，任务在于，经过全面调节之后在这两者之间找到一个哲学方法，以真实地反映什么是认知。在两种极端之间的是物质与理念，或者——用皮尔斯的话来讲——此在的存在和纯粹的实质。在两者之间有三种程序的调解，这在三者中另外两者中再现了其中一种。不久以后，皮尔斯放弃了实质和存在，只保留了三种再现，并认为人类可以认识这三种再现。所以可以做出这样的结论，即两极没有任何内容的再现“之外”的东西如果不是被视为超越再现的两极，必须显现为纯粹的臆想。（4）皮尔斯对各种不同的本质主义协调的结果为形而上学大开其门，形而上学是对认知性质协调性理解的结果。然而，在这一阶段，他的形而上学方案仍然是信仰主义——即上帝保证认知可以通达现实。只有在晚些时候，他才在其形而上学中替换了这个观点。在这种纯精神的形而上学中，现实自身对认知的存在起到自由的影响力。（5）用康德的话来讲，皮尔斯通过将任何可能的形而上学的（现实理论）建立在逻辑之上，从而保留了批判的态度。（6）出于逻辑的原因，皮尔斯总结道，思维的最终前提是不可能被推断演绎的。这样的结论并不排除形而上学的可能性与必然性，它只是决定了其方法肯定是一种经验科学而非一种先验理念。

我们不能以短浅的目光来看待像范畴分类的重要性这样的问题，因为它要求一种精确严密的方法。指导思维的那些广泛的概念并非不合逻辑。我们可以发现分类范畴，也可以通过各种互不排斥的方式来了解范畴分类，甚至可以通过一种特殊的论证推理来了解。确切的论证过程涉及三种不同的抽象形式。在所有的这些情况中，为了不引发争论，其并不要求人们将自身放置到一个范畴前的空间，从一个中立的范畴所“是”的视角来观察。创造范畴只可能是一种在体内的运作——也就是说，我们必须在以不同的推理形式使用范畴的同时推演它们。

（无论我们从意识或现象来）推演范畴都需要在其分析领域得以确证。然而，意识不是思维的对象而是思维的过程。它所遵循的是，一个人从推演的视角永远不能明白何谓范畴。范畴是关于我们理解的方式，可是，是否有一种方法，可以使得范畴成为理解的一个对象呢？不可能进一步分析思维的最终、最广泛的概念，否则这个概念就不会是终极的。因此，我们必须找到一种方式来处理范畴，仿佛范畴就是常规概念，即我们理解这些概念的方式是常规的——运用术语（即通过各种符号）——却保留它们的最终特性。同样，还可以通过第一意向与第二意向之间的传统差异来表达这个程序。

我们思维的观念具有多面性，正好思维中出现的树木、房屋、声音、机器、平衡。现在，关键点不在于有多少不同的观念，而在于我们可以将这些不同的观念视作不平等的。在句子这个层面上，已经出现这样的情况，不能将每个单独的观点与另一个观点连接起来形成一个新的意思。不能通过自然语言的词汇偶然性来解释，因为这样做只会引来一个问题——不同观点的差异从何产生。现在很显然的是，正是这种差异对意义的形成至关重要，而不是物质观念自身。因此，下一个问题便是——在不同观点之间，是什么造成如此大的差异？但找到不同的观点仍然不够，我们必须通过（即同时使用）这些观点和术语来找到观点自身之间的差异。然后，从这些“拐弯抹角”的观察，我们将不得不得出特殊的逻辑结论，以便建构这些差异。

尽管实际的推理“总是现成”（海德格尔式）的。即使作为其逻辑所需而展现于那个过程中，成形的思维及其步骤从未被隔离开来，然而我们将涉及的元素分开了。这种“开膛外科手术”确实不能停止或悬置思维，而是利用这些精神活动：不加控制地意识到（一个艺术家的）各种精神活动，（一个科学家）对精神活动中差异的敏锐洞察力，以及（一个数学家）的抽象能力。尽管不完美，对项的观察同样可以导致可观的结果。早年皮尔斯列出新的范畴表时就发现了这一点。新的范畴表中思想的逻辑程序被称为抽象思索活动的开始

(Baltzer 1994：41—57)，皮尔斯在稍后几年中，进一步抽离了这种逻辑运用，并且他从未放弃在逻辑中的用处。

新表中的第五节以及《寻找范畴分类》(*Searching for the Categories*)中的第四节，描述了我们如何找到范畴：

· 通过区别。“差异只是识别一个认知元素的在场或缺席之间差异的”(W1，518)。

· 通过抽象。这类似于抽象的逻辑活动。新表（1.549）将抽象解释为注意到一种意识元素，而忽略另一个同样在场的元素。然而，“总体而言，我们通过想象将自身置于不能确定的某些事实性元素的情景中，完成抽象。比起关注一个而忽略其他元素，这个运作截然不同，更为复杂”(2.248)。

· 通过分离。“分离是在没有对他者形成必然的同步意识的情况下，对一个事物的意识”(同上)。

皮尔斯的例子具有指示性。不可能区分、抽象或将红色从颜色中分离出来，而从红色中提取出蓝色，则可以用于以上任何情况。

	不带红色的蓝色	没有颜色的空间	没有空间的颜色	没有色彩的红色
通过区分	+	+	+	-
通过抽象	+	+	-	-
通过分离	+	-	-	-

图 1—1　**皮尔斯寻找范畴举例**

在此，不同范畴的行为可以用词语来研究。项之间的逻辑性质差异是范畴性的一个例子，尽管当我们将其视为术语的外包（extension）和内包(intension）问题时，似乎更容易概念化。皮尔斯广泛地讨论后者，将其作为关于量化的逻辑问题。所以，这是如何与范畴相连的呢？这个术语有着极广的外包性和极少的内包性，说明这是一个有着“存在”和“实质”坐标的笛卡尔式空间，但这些坐标轴具有什么属性以便于区分彼此呢？就一个术语的“宽度”(即信息）而言，两种截然不同的模式可以在彼此分明的情况下合并：属

性与和此性，性质—特性和存在的个体性。

到目前为止，没有新鲜的观点体现出来，然而，第三种合并模式似乎被人遗忘了。后来才出现在区分抽象化逻辑运用中的这个模式，即没有空间的颜色。这里出现了某种没有他者就无法存在的事物（颜色），它不能与其空间分开。但是，某种逻辑运用为我们提供了方法，使之与不同的模式相对立，在此，关键特点只是认知的，这在于我们将某物认定为一种法则。所以，感知/蓝色/想象蓝色并不取决于对其波普长度的知识，而是取决于关于颜色的理念，它包含了如何通过增加或减少形成蓝色的规则。

因此，三种逻辑运用都可以将所有术语的空间区分为不同的模式。这些模式不是推断而得的，而是经验的。它们的地位因此不是普遍真实的地位，相反，它们是任何逻辑都可以证明的实体。这是普遍性的（否定）意义，而普遍性是为范畴而假定的。

对术语进行逻辑区分的做法，可追溯到新表，但范围有限。在术语的模式中，这些差异的性质是什么？它们当然不能被视为一种普遍的语言特征，最好与将这种差异理解为前语言设定的认知密不可分。如果不同的模式正是逻辑差异的话，它们也应该先于其语言实现，它们必须被证明为思想和经验的必然性，而非语言特征。

如果思想只是头脑与现实性之间的一种关系的话，那将“思想必然性”概念化，就是没有意义的做法。因此，皮尔斯最初的目标是证明（至少是我们所思考体验、陈述的）现实的世界根本就不存在，形成意义的只有差异。用思想证明思想不是一种可能性，只要方法是好的；它只可能是一种逻辑方法，因为人是单凭思想来占用现实性的。

在这一阶段，皮尔斯（潜在地）是所有那些否定或放弃思想可能性的人中的一个。有些人认为，我们只可以依赖我们所感受到的，这一点从逻辑上讲没有错。今天支持怀疑论的人更多，事实上是在于，皮尔斯列举了终极恒真命题中的一小部分（Pierce 1998：166ff）。

比如，可以只用满足来定义“欲望”，而“意识”则是立即能意识到的东西。皮尔斯十分擅长从逻辑的角度使用同义反复，比如说：“一个判断自身为真实的判断”“这个定理不是真的”“A 证明 B 的见证是真的。B 证明 A 的见证是假的”。当进入法庭时，最后一个例子会演化为一种思想，它可以论证自己的正确合理性。传统主义和构建主义就是这样解释自身理论地位的正确性。

正如稍后讨论博德维尔（David Bordwell）的建构主义和电影符号学理论中所示的那样，在电影理论中，我们会遇到很多逻辑上的同义反复。这些理论

认为，自身带有不同电影之间及一部电影内部的不同符码，但却不能证明电影另一标准产生的意义（而不是将意义的真实性作为事实）。由于其各异的图式，博德维尔的“科技—理论”基础差别不大。意义的形成被当作一个事实，而仅仅在这样的“图式”中，存在的基础被证明是合理的。很明显这是循环论证，只有在强烈地立于唯名论基础之上才说得通。“只靠概念是不能触碰数据的真正现实性”，除非人们打算不相信自己理论地位可以作为“宏大理论”（即无用理论）的意识和论据，研究皮尔斯的努力才是有必要的。没有办法逃脱——即使我们愿意——因为唯一的选择就是单纯地信仰自己的理论基石。

有一个不错的办法，可以证明自己的理论假设是真实的，那就是从逻辑上辩护某种外部元素的必然性：没有与外部事实的联系，就没有真实可言。而这也意味着理论假设自身并不存在真假之说，正如上述循环怪圈给我们的启示那样。皮尔斯极力避免自己卷入亚里士多德对理论假设的错误阐释中。根据传统智慧，每种广泛意义上的理论假设就一般论述而言，要么对要么错。而广泛的理论假设非对非错，只要宣称是对的就是对的。这意味着理论假设需要与一个话语世界相连，所有参与论断的人和所有或支持或反对论断的人都可以共享这个话语世界。没有这种关系的话，命题假设依然可以成立，但只是作为一种可能性而存在。

很显然，理论命题的这种外在关系，只是对广泛命题而言是成问题的，因为一个命题中的奇特之处——比如专有名词——已经将之与一个确定的话语世界联系起来了。那句“卡里色诺斯人（Kallias）是白种人”是真实的且有意义的，这只有在支持和反对该命题的人，都清楚何谓卡里色诺斯的前提下，才是不言自明的。然而，“所有人都是白种人”在一个既定的、事实性的话语世界中，只可能对或者错。作为一个广泛的命题，它并不确定，并因此既不是对的也不是错的。

在关系逻辑学中，可以更加轻松且有效地辩护范畴分类的差异化——差异化已经出现在对术语差异的关注中。尽管这同样是基于经验而非纯粹假设或数学玄想的逻辑，从不同角度掌握范畴分类，并没有与原则相互冲突。虽然现象学清楚地看到了这些范畴，却未能证明或辩护支撑所见的，因此，帮助心理学、本体论或自然哲学等种类的“有用”命题，确实是一大诱惑。然而，这些分支更像是逻辑的外流而非逻辑的吸纳。现象只是对思维的经验基础的关注，并因此是逻辑的前提假设：用逻辑预设的现实。

这些范畴性分类对于电影理论而言具有重大意义。它可以帮助解答“记录电影”的特性问题，我们有必要确定内容（关于某物某种特性的命题）与话语

世界是被明确规定的（真实存在于人所共享的话语世界）。所以就不可能有容纳不同话语世界的世界（即作为对所有可能过去、当下及未来话语使用者所发出的呼吁）。除非明显指示“我们”所知晓的世界，否则纪录片作为泛泛意义上的真理不具有任何意义。不可否认的是，这样一种基本的“记录性”关系在另一种电影意义——叙述中依然起作用，这是因为我们必须清晰地表达叙述。因此，必须建立一种指示关系的“叙述合约”，就能用一种信托关系的纽带将叙述者与接受者（观众）连接起来。然而，顺着这个合约的方向发展，意义自身变得完全不同。事实上，意义是建立在一种完全不只是指示性质的关系上的。稍后，我将论述叙述是某种意义的时间性，并建立在一种不同的范畴分类基础之上，因此阐明电影叙述之陈述活动同样成为一个可解答的问题。

为了说明范畴分类的电影理论意义及其差异化，让我们简要回顾下希区柯克《西北偏北》（*North by Northwest*）中出现麦田的那一段场景，对此，伍尔夫（Hans J. Wulff 1999：203－231）曾做过详尽的分析，尽管他只关注叙述意义。毫无疑问的是，当我们看到这一场景时，头脑中会浮现出不同的念头。首先要做出区分的，就是情节以及对不同人物的心理反应及相关处理。这属于同一范畴分类水平，意味着我们也是以同样的方式来理解的。如果有人看这一场景是出于农学认知目的——比如玉米——那么这种认知所使用的，就是相同的范畴。然而，我们需要抽象思维，将这片平整风景的记录性事实与灼热拉开距离，即电影中出现落日那样完全“沉思”的场景时，我们就能感知到颜色的温暖，这就将颜色还原到甚至不是一个事实的非相关性的性质。只有沉思才会从心理上对这种意义做出反应。

因此，范畴分类的转换可以有效地改变电影中的意义。它中断了叙述因果链以及以阐释或修辞—话语的方式所再现的各种现实。这样，它就在头脑中为不同的观念制造了一片空间。这样的范畴转换是如何产生的呢？这是我们在将现实的范畴性质进行概念化时所产生的一个问题。另一个问题是，在认知中如何实现完成范畴分类？当然，命题与语言具有优势，但它们不是唯一通达认知和意义的途径。第三类范畴的性质是那种再现——根据皮尔斯则是“与第三性有关”（1998：171）也是最具“精神”的现实，永远通过符号或再现实现。这意味着一旦一个（物质的或想象的）对象成为再现，它就改变了其范畴性质。

皮尔斯在后期研究中坚持认为可以通过运用逻辑关系有效地掌握这种范畴性质。这个程序所附带的一个好处是，可以不使用偶然自然语言的语义及句法。这使得我们在将之应用于电影时，得以避开使用“电影语言”作为比喻性的沟通桥梁。因此，我们在将叙述逻辑理解为三种元素（先前的状况、之后的

状况以及整体关于连接的叙述目的论）之间的关系时，能够更加轻易地理解任何既定电影意象或场景的性质。这显然是一种复杂的关系，但很像皮尔斯关于“礼物”的例子所示的那样：给出的东西、收到的东西以及赠送的观念。稍后，在具体阐述电影的层面上，我们将仔细解读这种关系。然而，我们可以在这种关系性层面上理解，为什么它从本质上不同于更为简单的关系，如对电影中颜色的知觉关系。

范畴分类的语境中的关系逻辑，是皮尔斯最初从超验主义角度重塑康德的认知学的基本原则，最初皮尔斯的问题在于以成形的命题将“感观体验的多面性还原为统一性”（W2，49）。现在，每一个命题都将存在与物质统一起来。然而，物质总会表达某物的一种性质，这种性质因此成为被抽象化的元素，而被称为范围。范围不可能从存在中实体化地抽象出来，以这种方式分离的元素已经是各种关系，并可以以这种方式来处理。

关系逻辑为这种新颖的批判所带来的核心问题增加了什么呢？继墨菲（1961）之后，皮尔斯一旦引入各种关系，就会从根本上改变自己的理论体系，这似乎已是不争的事实。罗森索恩（Rosensohn 1874）是第一位为证明皮尔斯范畴分类理论具有持久连贯性的人；但是，埃斯波希托（1980）、佩普（1986：17—26）、波尔兹（Baltzer 1994：15）通过皮尔斯范畴理论在不同阶段的发展，证明它们可以是一致的，而多数其他人同样反驳墨菲。因此，在新列出的基本范畴中出现的范围、关联及沟通与第一性、第二性及第三性之间没有冲突。在维尔比女士看来，从 1904 年起，皮尔斯的思想体系就日趋成熟，因此仅用新列出的这些术语就能表达他研究的普及性范畴。

1.6 关系逻辑学

人们不会想当然地将单词认作建立逻辑关系的工具。然而，一旦分析了用术语表达的这些关系，它们就十分明显。康德主张以分析的方式来“溶解”术语，这意味着存在被分析为能思考的动物。理性的有生命力的存在，两个术语比起被分析的术语而言，都处在高一层的普遍性层面。因此，一个术语的构成部分从分析的角度讲处于更高层面（取决于采纳的意义或存在的等级秩序）。具有终极分析性的术语，则属于那些被认知为术语的最简单范畴，这种传统程序有其典型的缺点。首先，它预设了一种终极本体论秩序，并将逻辑秩序移接到了这一秩序之上；作为一种选择，其必须在认知之前从超验的意义上认知这些范畴。因此，关系分析的确是一种新颖的路径。关系属于数学玄想，并因之

而不受制于超验的优先性，因此可以纯粹假设虚拟各种关系。那么，只需要以经验形式发现各种关系，但这种发现不是新的。柏拉图谈论过两种存在，一种朝向自身，另一种朝向其他事物（*Sophists*，255c 13－d1）。而亚里士多德在多处将这两种存在列出，并作为他的范畴分类，被皮尔斯翻译为“朝向什么?”(MS477)。然而，两位学者都没有意识到关系的中心位置内在于所有经验内部。

从现象学角度发现经验的形式被称为“特性论”，而且“在于描绘分类不同观念，这些观念属于日常体验，或者是在与日常生活关系中自然产生的，并不考虑对其心理学是否有效”（SS24）。这样我们就可以抽象地思考它们，通过意识一个命题、一个概念而意识到它与“什么”相连：第一，从关系到一种属性，从关系到品质（quality）；第二，从关系到一个相关物，从（小写的）关系到（大写的）关系（范围—相关物）；第三，从关系到传达(communication)，从关系到再现（再到带有属性的相关物）。作为数学思考而不是超验的关系，皮尔斯只能利用思考行为自身，并以一种非先验哲学的方式来区分必要思考形式的方法。

新毕达哥拉斯范畴是什么（SS24）？这个问题不是描述掌握它们的方法的职责，它们的性质只是作为相同描述性话语中表述的差异而呈现出来。表述的差异，并非作为话语自身而得以体现。当然，作为普遍性的范畴分类，它们适用于每一种现象。除了一种情况——关系并不能描述范畴，尽管我们能够用一种抽象的数学方式去定义范畴。在从关系的视角分析前，我将首先把不同范畴的分类描绘为如下：

（1）第一性。“绝对地如其所是，不牵涉任何其他东西的存在模式”(SS24)。在符号的自然语境中，范畴的优势在符号关系中有助于形成像似的部分。其范畴功能只是将性质表达为存在的可能性。作为心理过程，它必须有助于“由任何多面性所形成的未加分析的整体印象”——比如，由感官感知数据、普遍的机遇形成——然而，我们没有记住或觉察到任何东西。在这一阶段，我们只是意识到了。

（2）第二性。第二性是“一种作用的经验”（SS24）、事实性，以及由于其对立面而生成的原生行为。在意志中，它是指主体的非我（non-ego）。为了从心理学角度向维尔比女士说明前两种范畴，皮尔斯用了一个例子：首先，气球静悄悄的；其次，有一声刺耳的声响。两者都属于第一性，但两者间的过渡是一个事件或一种作用，并因此是第二性。或许有人会说，一旦当我必须得出这一结论，这一过渡的原因是我的气球在放气，这就成为第三性。第二性和范

畴最终不是“可应用于数据的图式”，因为它们无法接受二元本体论这一设定。构建主义图式机制只是在设定的静止、固有的存在（数据）中起作用。这一点必须在第二性语境中才成立，因为它是最可触摸的存在，而二元关系似乎又是自然的。它是句子的主/谓语形式所示的谬论。只有关联词的逻辑才开启了发现不只是双重位置关系的可能性：“从根本上，谓语是一个位置、两个位置还是三个位置，在逻辑形式中是不同的”（Oehler 1981b：337f），这意味着现在有三种模式的“is”，但另外两种模式具有相同的必然性。然而，当我们理解了叙述和美学时，它们的好处（即电影是什么以及能做什么）就十分明显。如果所有的存在都不是静态而是关系性的，并且如果“认知图式”有其生命的话，这就会阻碍对认知进行简单解释。既然第二性有必要包含两种相关元素，那它可以既是真正的，又是退化的。真正的第二性是不用法则而运作的任何事物（如反应、存在），而退化则是当二者只是彼此相似或完全相同。所以，这相当接近于第一性，因为它总是只与自身相同。

维尔比的信中也同样提到了即刻的运动和动态的对象之间存在差别。任何唯名论对皮尔斯的解读，比如艾柯（1981），都希望找到能再次引入“现实”与“理性”之间的区别。奥勒（1981：341）将这种阐释视为“范畴错误”，这将证明为符号感知理论的重大看法，尽管感知理论是三项式。

在致维尔比的信中，皮尔斯同样从关系的角度来界定范畴，而在此，我们视第二性为二项式。讲义中更为广泛地探讨了这一点（Pape 1982：99－120）：“对二项式关系所做的最广泛的划分是，将之划分为那些在同一范畴中的两个主体间可以维系的关系。前面那种关系可以被称为指称（reference），而后面的关系则是二项式关系”（3.572）。根据其构成性质，第二性需要结合第二项及其第一项才可以分类。

这就意味着，第二（关系）项要么是一种摘要提取（如果它是像品质这样的可能性），要么是话语同一世界的两个对象；其第一项可以要么是动态的，要么是即刻的。如果是动态的并且是“存在关系”的话，那它可以通过其自身本质或通过行为（与第二项的现实关系）得以确定。如果是即刻的或是一种“模态关系”的话，那它既可以是一种性质也可以是存在物。

我们也必须抵制诱惑，并避免将这些多元的范畴关系阐释为认知。它们在某些认知中扮演关键的角色。一次认知肯定是一个三项式符号，即使在那些从二项式角度得以确定的事物中，我们也必须增加命题式的结论：“因此，这需要……”二项式关系的全部要点在于已经有四种不同的确定性，它们会自然形成完全不同的认知结果。比如第二相关项可以识别出两个存在物的同步性（即

一次事件）。

电影音乐是后一种情况：它就在那儿（正如在所有那些好莱坞电影中，孤独恋人坐在海滩的场景中音乐开始响起那样）。然而，在让-雅克·贝纳克斯（Jean-Jacques Beineix）的《迪拉》（*Diva*）中，作为符号，女主角完美无缺的声音和音调是完全不同的——也就是说，这属于前一种情况。这种关系中的第一性质具有相关性，因为它决定了能否有“出人意料”的发现，或“只有”一个期待，或能够认知一种可能性（在一个他者和自我中）。这些只是可能想象到的一部分结果，我们可以将之构建为最富于变化的一种二项式符号关系。甚至，它们可以证明用范畴术语来研究认知是多么有用。它极大地帮助我们察觉到不同认知的差异——用亚里士多德的意思来解释就是那个“在哪儿?”的问题并不能回答“是什么?”的问题。当然，问题没这么简单，范畴的关系性概念为我们提供的工具更为精致、复杂，更接近于认知的真实的三项式。因为其中的两大特性，第二性相当有趣。

第一，它是所有关系中最明显的，而且如果单纯地理解，我们可以视之为唯一的关系。在这个层面上，将所有“现实性”问题当作“是否存在或是否为想象”来处理。在致维尔比女士的信中，皮尔斯尝试着弱化二元对立关系的重要性。即使如此，他还是充分意识到了这在范畴中是最具直觉性的。第二性是包含具有对立面关系多元化思想的必然形式，此外，它还标示着，没有与对立项的关系也就不存在认知［单就这一点就回答了电影理论中整个“现实主义争论”以及在卡罗儿（Carroll 1988b）中反对这一争论的所有问题］。

第二，在二项式关系中有许多种关系，同样，在一个符号与其他者或相关物之间也存在多种关系。在讲座提纲中关于二元关系的章节中，皮尔斯区分了几种关系的本质，并将其命名为：自反关系（re－X）（与一个相关物的关系，比如“B 爱着 A”）；超越关系（extra－X）（比如，A 处于其他某种关系，不管是不是爱）；对立关系（contra－X）（其性质是“相呼应关系的非实质性”，比如，“A 不爱 B”）（3.575）；并列关系（juxta－X）（就是反对关系，比如“处于某种其他关系，而非爱情关系，不管是否爱着”）；同源关系（com－X）（这种关系在于某关联物和相关项对于同一个体相关物而言，比如，“A 所爱的东西也正是 B 所爱的”）；转换关系（trans－X）（“有一种关系 X，其中，A 抵御着其中的任何个体；而 B 也许位于同样的这种关系”，比如，“爱一切被爱的东西”）；极端关系（ultra－X）（“这种关系维系于任何给定的相关项和相关物之间，并且后者所处的关系不同于处于这种原始关系中的某个个体”，比如，“A 所爱的某物 B 不爱”）；还有超级关系（super－X）（就是转换加上极端

关系，比如，“但凡B有可能爱的，A都爱，并且还爱其他东西”）。皮尔斯只是减少了存在关系的四个部分，这甚至还没有涉及模态关系（实际上属于第三性），比如“更为激烈”。

C就是第三性。“如其所是的那种存在模式，将第二方和第三方带入彼此关联中”（SS24），就必然性而言，可以用一个解释项来协调前两者。这可能被称为“认知范畴”或扩充性推理。最著名的例子就是符号。由于三项式关系具有极强的范畴性构建能力及退化能力，使得符号的阐述力相当详尽并且分化得极其细致，这样，符号就可以呈现出每种可以想象的认知。第三性可以是一个概念、一个词、一个论证，或者——一种纯粹的关系——就像是“给予”关系（即A将B给了C）。第三性关系最为充实，但只通过前两种关系来实现——也就是说，它不能从前两种关系中抽离出来。在对二项式关系（第二性）所做的长期研究结束时，皮尔斯在其讲学提纲中说明了第三种范畴分类的附加价值。由于人们习惯使用内涵与外延这样的术语，因此，人们只是在谈到存在关系时才会看到术语。然而，这种二元对立是还原主义者的想法。它恰恰遮蔽了第三层维度同样也是时间的维度。术语还具有超越自身内涵与外延的累积知识维度。“概念增长了”（3.608），然而，在阅读艾柯（1975）时，人们会觉得，艾柯在阐述皮尔斯时恰恰疏忽了第三性的性质。正是通过相关物的逻辑，才在符号中确立了第三性的不可抽象性，这样一个单独的元素为何如此绝对？如果用指示性符码（第三性的具体例子）来替换第二性，且用再现性习惯来替换第一性，那么第三性能与谁形成关联呢？因此，尽管第三性被认定为最接近符号学的选择，但压制其他两种关联性的独特和不可抽象化，则是一个严重的错误。在符号中，这一范畴分类最为显著的指代了象征性关系。

这种范畴还不是“用符号完成的认知”。到目前为止，它只是关系性范围及最终前提。作为其逻辑形式，符号与第三位相关。一方面，它们是通向任何具体人类知识的唯一路径；另一方面，范畴是带有形而上学推论的逻辑概念。作为认知所需的形式，它们存在于每一种认知行为中，人们认知它们所采用的显现学模式——这有一定相关性——既不是形而上学，也不是超验主义的模式。发现这种模式是出于经验时间的性质，同时也是人们觉得自身需要他们的结果。我们只有通过直接观察才能了解这种经验形式，而不可能通过符号的三项式关系式的认知来了解它们。然而，显现学发现它们，就成了我们必须对其进行推理的原因。

人们通常将范畴分类理解为终极普遍性的思维形式或认知行为。这是它们所拥有的，换言之，所有存在之物（在存在与实质之间）都归于这些范畴分

类。因此，不能将范畴比作任何他物——换一种说法，它们不是概念。范畴是关于现实的综合理论，正如也是关于认知状态的理论一样。从形式角度而言，存在的意识状态是否为形而上模式，能否与这些元素相结合并不重要。我们可以从范畴分类具有的普遍性中得出这一点。因此，我们可以将第一及即刻产生元素称为感觉，这种感觉已经在意识中形成了一种具体的相关性。它不是一种尚待确定的感情——而是已经具备了所思内容。在另一个元素中，这种内容被比作同类的其他内容。这种类比的结果就是一种简单的指向某个相关物的关系。由此，感情已经与超越自身之外的某物（作为一种精神状态）发生了关系，甚至，我们从关联物转回他者——带有特别属性的“东西”——该物与思维也有关联。因为有“特别属性”，所以有可能做出陈述（形成谓语）。这意味着，在任何谓语形成之前，都存在“某物”“纯粹存在”于任何属性出现之前。很显然，这个程序能从瞬间发展到普遍的程序。稍后我们将就形而上的成果来探究这种看法。在那之前——是皮尔斯符号理论的重要性，皮尔斯的符号论自认为其是有必要的，我们必须从范畴分类的根本来解决最难的问题之一——关系。

皮尔斯的哲学体系清晰地显现出责任这个概念，而关系的逻辑又被赋予了这个概念。他反复提到，人们不会根据显现学对关系的理解，而相信并接受他所描述的范畴分类。伯兰特·罗素和皮尔斯的哲学、逻辑及符号理论都格格不入——最后反对皮尔斯建立在这些基础上的所有观点——因为他不能同意皮尔斯所说的可以被还原为三项式的三种关系。很显然，整个符号理论依赖三项式关系，为了融入这种三项式关系，符号理论无法调整迁就另一种关系。如果能不用还原一种方法，而在四项式关系中构想出现实的话，那只可能是通过符号。而另一方面，如果现实可以被还原为二项式关系——那么，就不得不放弃其作为一种现实的普遍性。

当然存在任何能力的各种关系，即使能将相对简单的概念分析为四项式关系，比如，“销售”——“A以D的价格将C卖给B”，销售的广泛理念中包含了这种关系。寻找包含更多元素的广义概念肯定能使人辨认在一种关系中的出各种现实性以及各种认知，这些现实性和认知需要有三个以上的元素。显然，这样会使范畴数量增加到任何你想要的程度，因为每一个关系项式都会构成对现实性认知的另一种终极概念。然而，这会将范畴分类贬低为经验的终极概念，其后果是摧毁了符号学的根基，因为符号分类将三项式关系作为认知的最高形式，并以之为依赖的基础。这样做还同样破坏了以范畴为基础的形而上学，因为现实种类的数量会无限增加到难以控制的地步。

我们依然可以明显看到的是——与格雷马斯（Greimas）、坎普（Kempe）相反——不能将三项式关系还原为二项式关系。然而，对于四项式及以上的多元关系而言却不那么简单。格雷马斯的代表性例子是关于“礼物”的概念。他将这个概念分析为两种二项式的结合，以及针对同一对象的两个主体的对立（两种拥有“faire avoir”）。从一种二项式到另一个二项式关系的转换过程，在另一种二项式关系的转换中得以确证（成为“faire être”），而这个过程可以重复。然而，这并没有保留礼物的概念。这个概念不仅需要转换对象，还需要（法律、习俗等意义上的）“捐赠”概念。格雷马斯正好说明了皮尔斯范畴的合理性。皮尔斯认为，“不管第三性是否为最基础的”，再现都是“满足自身的最好方法”（1998：176）。也就是说，不用管第三性是否是思维和经验所需的那些不可还原且不可分析的概念之一。因此，在再现不使用第三性观点的情况下，能够表达再现的观念，就说明了第三性不是基础性的（即第三性可被分析为更简单的概念）。

皮尔斯曾明确指出（1998：170－176），如果坎普成功地阐明在所有数学定理中所遇到的所有关系都可以只通过两种元素展现出来——点和线条，其中，点指代任一性质，而线指代反应——坎普就会对他构成严重挑战。皮尔斯举出三个反例来驳斥坎普，认为只有被限制为“可数的单一性集合”和“单个对象之间的关系”时，坎普的理论才适用。然而，大家没有看到的是，坎普排除了广义概念——皮尔斯所指的第三位。坎普的思想产生了一种多元性，而非许多点和双重线条合起来的整体性，这体现在“印刻图表的表面，而作为一个整体，在其统一性中，这个表面再现了范畴的统一性”（Pierce 1998：175）。因此，这是坎普所需的第三元素，没有它，坎普的关系定理将不能推定任何观点或概念。只有这样，点和线才能代表对那种关系的理论把握。

谈到第三方可分析的简单概念，皮尔斯似乎颇为满意，然而，这依然没有解决问题。人们必须考虑三种以上的不可分析的概念吗？我们必须为完整性找到证据或验证，而这是一个法律上的问题而非事实上的问题（也就是说，是一个收集现象学数据的问题）。在没有可能证明这一点之前，不得不坚持认为其可能有更多的认知，以及有效地还原所有种类的认知。现在，关系的特点是能将任何认知形式化。因此可以从关系的角度看到可能的验证。

皮尔斯的典型方法是使用数学理论，对于这个重要的问题也不例外。他的关系逻辑建立在数学证明的三项式以下关系的不可还原性以及三项式以上关系的可还原性的基础上。所以，这不是经验的终极范围，或最简概念的终极范围，而是数学确证的主干。除了三项式的形式之外，没有其他存在和认知的形

式，这一点不是经验，而是数学的形式验证。更为复杂的关系形式可以全部被解构为范畴中所发现的三种关系类型。这种验证，被称为“还原论”，它远非直觉的，却是关系逻辑的对象，我们无法在此详述。

根据皮尔斯的理论系统，任何事物都依赖经验和成为关系的认知行为。可以将这一点和化学观的世界做个比较：一旦周期表被画出来，就成为不可协调的，将世界视为化学物质的世界，很有可能沿着偶然的和实质的形式质料论进行排序。皮尔斯大量运用原子化合价的比喻，各种关系可被视为未饱和的离子正在变成合成离子。只要将之运用于逻辑演算，这个比喻就容易理解了(Burch 1991：3ff)。所以，推理通过反接各种思想得以展开。逻辑目标在于设定人们可以想到哪些想法，即哪些行为是可能的，因为思想只能联系可连接之物。

我们习惯于将语言视为可被想象的主要确定项：哪些主语可以通过哪些动词与哪些宾语相连。逻辑的看法更为宽泛，会分析主语和谓语——主语的哪些方面可被言说。尽管人们可以十分便捷地将其带入命题形式，却并不是非得如此。命题可以“隐藏于”概念，论断则不能。比如，“成长”的概念浓缩了一个观念，即事物在改变其状态时也可以维持其身份不变。谈到“儿子”时就概述了父母生育了这个孩子。逻辑所要做的，不可能是词汇所做的。逻辑术语只可能是推理过程中的形式位置，它们不可能是词汇的地位。这样的推理过程可以是三段论或论证或以命题形式出现的论证前提假设。它充分理解了关联的性质，这一点很重要。我们必须使用英语的例子则并不重要——“恺撒是一匹马的主人”——但重要的是，在这一类型的所有情况中，都有不同性质各部分之间的关系。可以通过化合价的比喻来掌握这种逻辑性质。因此，“恺撒”和“马”都是只有一个未饱和价的相关项，而“主人”则有两个相关项。没有指向被占有物时，是不会表达占有关系的。然而，听到“恺撒”本身完全没有意义可言。有人会立刻发问：“那是什么呢?”也就是，我们需要相同类型的第二个元素——“马”——以及这种关系的观念：“具有同样的尺寸大小”“具有占有—被占有的关系”“具有钟爱的关系”等。

我们不能过分强调这种关系概念的重要性。首先，它使意义独立于自然语言，并因此同样可应用于电影。电影的逻辑概念并不是否认电影“自然语言”方面的东西。如果这能与语义和语法相比较，并只考虑是什么思想在这些元素中运用。意义是通过关系而产生的，这一点也可应用于电影。为了当下的语境，重要的不仅仅是命题与其他命题相关，而是任何意义或思想，只要参与构成接下来的意义，就会与其他命题相关。因此，影像可以简单地被理解为必须

相互关联的一系列意义。一个影像时序的关系需要叙述的支撑，它不同于更加松散的美学印象时序。当然，几乎没有人会尝试进行影像时序的演算。科林（Collin 1985）是个例外，而且他是以独特的符号生成论为基础。然而，各种电影叙述学，作为探究意义延续的关系演算十分有限。它忽略了所有低级项式意义的“不饱和的”意义。不言自明的是，美学类型的意义要么从指缝间溜走，要么被归入心理治疗。

所以，人们可能会注意到语言及符号概念的优点。有些理论只用准逻辑的二元符码提供一个封闭系统，和这些理论相比，这个概念明显胜出。卢曼的系统理论，叶尔姆斯列夫的语言理论及符号学，皆共享同一范式，且都在高于自然语言的抽象层面处理语言。至少从其生成的角度而言，语言甚至被视为基于任意性的意义形式化的准演算。符号的任意性避免了符号学句法变为简单谓语的第一秩序逻辑。其原因不是排除任何真值，确切说是二元对立价值的秩序原则太过简单。因此，生成意义的全部价值在于选择（展现一个实际的立场）。这是一个纯粹功能性的原则（选择社交的目的/功能），而不是逻辑原则。功能对于另一个出现的封闭系统只有一个目的，在这个封闭的系统中又返回到同样的问题。并不是系统理论——至少卢曼的系统理论——没有意识到退化。这排除了逻辑减弱两种形式主义中（表达和内容）的所有关系性陈述的可能。其结果是要么引发关于语言或如何整合目的论与传统欧洲哲学的争论，要么就关系的联结能力形成“薄弱”理论。因此，卢曼认为是/否式的二元符码并不能决定语言学沟通的封闭“自动”系统。

皮尔斯的形式论是有逻辑的，并因此就其关系句子逻辑学和语义学而言更深入一步。现代逻辑不仅需要一种有力的句法学——还需要明确一种语义学，可以运用句法学。坚持后者是被确证有理的，因为逻辑学传统中将语义学认为是理所当然的观点占主导地位。最初这一观点表现为对一个对应于一种语言世界的信念，认为语言的视域同样是真实世界的边界线（Hintika 1997）。在这样的理论中，其不可能怀疑句法学，因为它可应用于世界；否则，整个思考过程将变得毫无意义或只是一种幻影。“像弗雷格（Friderich Frege）那样一个普遍主义者，永远不可能得出一种模态逻辑。为什么呢？答案很明显，如果我们不能重新阐释语言（我们的现实语言或任何能起到同样作用的其他语言），那么，我们只能使用语言来提及同一个世界，即我们的真实世界。不可能找到真正意义上的语言，因此，可能性和必然性的概念失去了莱布尼茨所说的自然意义。”（Hintika 1997：18）。正如我们已看到的那样，有了皮尔斯，就不可能简单地认为他的句法学可应用于至少一个世界，而且，如果可以应用的话，

应用于哪一个世界？要回答这个问题，必须明确地解决关系逻辑语义学的问题，还要理解可能的和必然的语义学，并包括通过这种句法学来阐释这种语义学。在此，我们看到了范畴理论关系概念的关键功能。

有趣的是，皮尔斯为各种关系的代数逻辑的演算做了一个注解，但这不是我们本书所关注的。他的演算为帮助我们将关系适用于各种代数运算（加减排列组合）提供了十分实用的方法。关系行为已被拓展到拓扑学。然而，皮尔斯认为，这是他的关系代数演算中所需的一部分（Burch 1991：13－16），而不是将关系演算应用于经验世界。另外，在关系演算中使用自然语言术语，并不构成验证——经验自身建立在这种关系之上。关系逻辑的形式论只是不会自相矛盾的句法逻辑——它是逻辑推演应用于自身的结果，并且是综合全面的（Hintika 1997）。这意味着作为一种代数演算，逻辑演算是完全可行的。然而，这却为逻辑演化提供了例证。（被皮尔斯称为“脚注”的）代数逻辑的句法不仅需要一种语义学，还需要一个阐释将句法运用于语义学（Burch 1997：235）。现在，可以将关系逻辑的语义学视作外延的或有意图的语义学（Burch 1991：27－51）。若是前者，其只适用于真实，是存在世界的唯一领域；若是后者，便涉及“所有可能世界的集合 W”（ Burch 1991：39，引自 Kripke）。第一种情况的显著特征是，它自身就包含了两种真值，但如果模态的、意向性的语义学不能应用于可能领域 W，就不可能描述后者。

皮尔斯的（代数）逻辑的演算模式的要点在于它们可应用于不止一个全域。因此，不能直接将那种演算及其形式论应用于经验（对应伯奇所说的外包式阐释，其中以某种方式将逻辑意义与世界的物质对象连接起来），当然是现存世界中的经验。然而，这是语言哲学和逻辑中的“普救论者”传统中默认的假设；维特根斯坦在其格言中曾强调过这一点：“我的语言边界，就是我的世界的边界。”我们的经验囿于存在的世界，但我们的思想却不受此限制。当一种逻辑只描述这个存在的世界时，它对可能世界可以保持沉默。罗素认为，“需要”因此是“普及性地”存在之物（Hintika 1997：18），而模态存在、模态逻辑在一个全域中（对于蒯因而言）没有用处。相反，皮尔斯的演算要求为语义学做出阐释，能解释自身如何应用于其中一个可能世界。

由于关系的三项式性质，可以推出世界具有多重性；这种要求是逻辑上的而非本体论意义上。在一个世界里，本体论和大多数世界逻辑的语言意象得以发展，而我们都认知并存活于这个世界。如果在思维方式中有栖居之处，那么，我们求助于其他可能世界只会被怀疑为无用的推断。如果想到了其他可能世界，并且为了想到当下这个世界，那么我们必须应用一种能够应对这种情况

的逻辑。这让我们想起辛提卡（Jaakko Hintika）的论点，即经验的世界是源于逻辑的挫败。从这个角度来看，认知一直以来都在寻找证伪的反例。在其他世界中认知可以成功，但在当下这个世界里却遭遇失败。如果逻辑只由二项式关系组成，那么，超越作为其意象的当下世界的语言有何意义？人们可以怀疑存在的一切——实际上意味着寻找反例——仅仅这个事实就需要与可能世界发生逻辑关联。

符号 X=Y（其对象）：这种二项式关系可以表达传统（远古、中世纪理论，或符号学的）将符号性作为一种象征/指代的做法。可以理解的是，符号所指代的或许是缺席的，不在场的。但即使如此，也是现存世界的一部分（或如艾柯所定义的符号：符号必须起到谎言和嘲笑的作用）。显然，这种外包式关系不允许我们解释可能的对象。皮尔斯更进一步分析，承认在每一个符号，每一种认知行为中，都存在可能的一席之地。虽然“可能世界”语义学是一个有意义的结果，但却扎根于为普遍思想的逻辑条件中。思想永远不可能只是一个简单的 X=Y 的等同关系，它一定要通过一个具体的元素来表达，而某种其他元素会在一个规则下与这个具体的元素发生关联。因此，真正的认知情况绝不会是“这把椅子是棕色的”，而是“这把椅子是棕色的（而其他椅子是黑的，另一间房子里的情况也是如此）”。棕色、黑色及所有能想象出来的性质都在可能性的领域之中（当然，不是本体论意义上，而是意向性意义）。因此，一个思想将可能性之一与这个情况联系起来，却并不能真正将两者（本质上相同的）结合为一体，而是分成三个部分组合到一起，之所以能这样做，只在于思想看到了（第三种元素）的理由。因此，任何被想到的都是三等关系（X=Y=Z），而非对等关系，也就是说，必须同时想到三个元素。

由于外包式对等逻辑占主导地位，所以很难将三等关系作为常例，而非迅速被还原为二项式关系的特例来进行合理论证。“这个椅子是棕色的”“另一个房间里也一定有棕色的椅子”“这把椅子在这间屋里”，这些命题呈现的都是二项式关系，但即使将三句话并起来，也不能表达一个思想。除此以外，这一道理还可以移花接木地应用于电影意象的再现角色（电影中一把椅子的意象显示出这是把椅子，但不是椅子的概念）。为了传达“椅子性”的规则，导演必须通过意象显示出一系列二项式关系。对这一问题的食谱式答案通常是“蒙太奇”，蒙太奇所具有的魔幻功能将二元关系转换为一种三项式规则。这种额外的意义从何产生呢？一系列椅子意象的蒙太奇镜头可以解释这一点。当然可能的是，将蒙太奇以外的技巧转移到某种“超文本理据”（extra-textual motivation），等同于社会规约，然而这只是将问题推到另一个理论中去。

然而，若进一步研究电影感知就会发现，在感知本身中就已经能找到三等关系的运用。通常情况下，人们将感知视为电影或其他东西中最简单的元素。只要人看到某物，不可避免地就会在头脑中出现对那个东西的感知。表面上，这是典型的 X=Y 的情况，“我看见（此时此刻，一个棕色的东西）”，或“这是棕色的”。在 1903 年于哈佛大学所做的实用主义讲座中，皮尔斯坚持认为，在感知中就存在一定的普遍性。表面看来，这样不过是为了避开唯名论范畴常犯的错误，即错把“现实中的现实性”当作感观印象，错把“衍生现实性”当作理论概念化。皮尔斯在那个场合中的分析显示出感观感知的即刻性与包含广泛元素并不矛盾。通常被称作感知的东西，事实上是感知判断。感知判断可以在一系列不可反驳的感知之间做比较，这些感知不可能是错的，而只能引出同一性质的第二个、第三个，更多的感知。因此，经院哲学（事实上是洛克的哲学）原理中有明确论断：“智力所及的首先为感知所及”。然而这却并没有指出感观所得的数据，是那些绝对确定观念——而当这些观念想确证自身时，所有以之为基础的进一步的推理又可以倒回来。这是最糟的一种笛卡尔主义，皮尔斯在年轻时，在其系列论文《思辨哲学学报》（*Journal of Speculative Philosophy*）《对四种能力的否定》中就反驳过。他认为，对绝对简单的观念的需要，是一种权威论证的形式，其依赖的基础，与经院哲学用法律解决争论的基础平等。而事实上，思维绝不是 X=Y 这样的在一个概念与数据之间的二项式关系，即使在感知中，也牵涉普遍性质的第三种元素。这种基础主义者的意识形态，一旦失去建立于终极第一确定性的基础（甚至在电影中这比人们希望的更为普遍），就能为全面理解电影意义扫清障碍。有一件事已经是明显的——那就是不能通过概念组织电影数据的方式来解决问题。这种简单的思维方式有多种变体。原则上，它们都没有看见意义的三项式性质。

那么，谈论三项式逻辑、三项式经验以及认知三项式现实性有何意义？这不是新的形而上学原则，或是一种辩证观念主义或唯物主义。它不在陈旧而狭窄的认知争论框架中，拥护“真实理论的连贯性”而批判应和理论（correspondence theory）。然而，三项式关系具有深远的影响力。其中包括真实问题，而真实问题一旦超越纯事实性真实（物质真实），就获取了一个更为全面的框架。因为要表明对感知的分析，就要更加全面地理解经验，并且由此在理性的控制之下掌握认知可能性。三边关系在现实性、连续性，尤其是时间中具有第三维度，形成三项式关系的不是行为，而是存在的三元性质，它使行为可能得到控制。因此，皮尔斯的实用主义不是通常所说的“实用主义方式”，后者认为人类学的恒定量是思想之基。人类学更多的是关注总体意义上的思想

功能，而不是真实条件。皮尔斯的“三分领域”最终是一个简单的观念，是将现实性理解为被认知的、只是预设了可被认知之物的结果，认知是现实本身的一部分，或者反过来讲，现实之物成了作为被认为现实的关系。所以，通过代数或图表语义学来学习逻辑，对于任何源自其结果的事物而言，都是原始的，这一点我们不以为奇。“皮尔斯经常认定，彻底地掌握代数，会确证其中一类范畴。所以代数通过范畴与图表联系起来。”（Brunning 1997：253）这样的原始逻辑在面对传统谓语逻辑所带来的限制时最为麻烦。因为传统逻辑的前提假设是一个世界一一种语言，皮尔斯经常将自己的关系逻辑省略为能真正全面掌握各种现实性的唯一正确工具。

关系逻辑最大的一个好处是，使我们能将意义理解为构建、还原以及关系的后退。当意义被等同于词汇单元时，这个好处并不明显。然而，一种意义并不是对一个符号或一个单词甚至一个命题的回应，意义甚至不是对世界或事物状态的回应。这些二项式关系，没有正确的复杂性，第三项关系为意义增加的是构建性。只有以这种方式，才可得到在关系上构筑关系的精髓之所在，以及无限的阐释和认知，并等同于主要的时间维度。然而，这个时间——内在的时间性——不是从人这一主体的存在境遇之中输入意义的，它源自内部，因为在自身之中，它本质上属于三项式关系。

构建的理念在于较高级项式的关系包含了那些较低及项式的关系，所以，一个“普遍的事实”包括了任意数量的物质（存在）事实，但任意数量的存在事实在没有被带入那种阐释性的关系时，就绝不会成为一个普遍的观念。这只是宽泛意义上的说法，而不是逻辑演算，没有这样的演算，将更难理解阐释的相反过程、退化及还原。这是符号及符号种类的特点，它并不是一种缺陷。

退化的符号和真正的符号一样充满意义——只是它们以不同的方式示意而已。理解了退化，就可以去除许多与符号分类中的退化情况中可能存在的混淆。比如，一个符号的主要目的是指示一个事实，那这个符号仍然是一种三项式关系，但这种关系强调的是该符号所包含的事实性关系的二项式。如果是真正的二项式，就不会包含哪怕是最低程度普遍性的任何认知价值，一个单纯的演示就是一例。一个从二项式后退而得的三项式，却只会利用一个符号中的二项式的方面。所以，这些是真实符号。对于这样的符号，关键在于肯定或否定的真值，而不是普遍观念。尽管这看似符号及其对象之间的身份关系，但它依然受到普遍观念的控制。退化还解释了另一种意义。三项式关系同样可以退化为单子的集合。三次相同在这种情况下只包含了与自身而非他物相同的实体。意义不再是（普遍的）“玫瑰多刺”，或（真/假式的）“这是朵玫瑰”，而是

“一朵玫瑰（就是一朵玫瑰）”。在电影影像的案例中，也是相同的秩序：在一个场景的叙述语境中，“玫瑰代表了一种失忆症”，就像在奥森威尔斯（Orson Welles）的《公民凯恩》（*Citizen Cane*）中的玫瑰花蕾。该片的记录语境中，“在这一点的时间和空间中，存在玫瑰”，“沉醉于美的此刻：一朵玫瑰”。

我们必须再一次从形式的角度，而不是通过举例来理解，对意义如此重要的是什么，我们既可以用代数句法，也可以用图表句法来再现关系是如何构建的。皮尔斯从未认为使用或成为再现有效逻辑论证的可管理工具是件容易的事。当句法用完整的形式写出来，以便作为线、点及其否定的复杂网络时，这一点尤为正确。然而，与代数表述相比，图表有一个优点——它可以凭直觉选择再现。伯奇从形式论证皮尔斯的论点时，就偏爱这个方法。皮尔斯认为，所有更高层的关系分类都可以还原为三项式，但三项式不能进一步地还原为二项式和单子。由于图表是形式化的，所以对还原之论本身很重要，因为用这种方法，思维的主观行为就不是分析证明思维方式的目的。

正如逻辑关系中的句法所示，我们可以不用依靠任何形式的超验主义。然而，如果这样做的结果确实是三项式关系——作为唯一的认知关系——是构建所有进一步关系所需的最高项式，那么，就不能高估再现和经验的重要性。

从形式分析思维这个角度来运用关系，就涉及构建的问题。出于运用逻辑的目的，关系被再现为笛卡尔式的产物。比如，有两个或几个轴的坐标系统，通过两个或多个点来定义坐标的空间，在任何一点，来定义一个正方形或任何n维度物体。这同样可以运用于任何对象。第一，这可以使一种关系无效。比如，当应用于一个简单的四项式相关项时，neg（销售）【销售是有四个相关物的项：商品O、销售员S、买家B，以及物资经销人T。因此，销售：_将_作为_给予_｛礼物；东西；税｝或“药”_将_作为_给了_｛礼物；东西；税｝，其意图是——“治疗”】。一个反论可以否定一切。第二，关系的排列组合意味着，多项式关系中的排序改变了。这预设了相关物是意义相连的。因此，应当运用于同一个项时，相同的相关物可以变成销售或盗窃。这或许意味着：BTOS，“一个盗贼将他人财物据为己有。”那么，第三，相交点就牵涉一种关系而有选择性地删除一个相关项。删除其中一个相关项的做法就将“销售”转换为“无货出售”。第四，涉及两种关系的连接点，将第一种关系的一个相关物与第二种关系的相关物联系起来。（从皮尔斯1903年在哈佛所做的实用主义讲座中取一个例子涉及两种假设：“_是棕色的”，“_是一匹马”，连接为“这是一匹棕色的马”）（两者并不相关，即都是“单子项式”）。第五，作为最后操作的陈列为不同关系项排出一个线性秩序。

由于操作（operation）作为每个意义的基础，所以“逻辑的转向”取代了不能真正理解意义不确定性质的任何“语言”或“实用的转向”。如果这个变化不是破坏性的，那它就能促进意义普遍性的增长。还原是与之相反的情况，是指一个既定的意义丧失了，还原到不再是一个关系的项，或变成一个单子。这就是（比如说）一个单独的感知。然而，构建的这种操作力超越了简单的关系和诸如“父亲”“恋人”这样的相关项。逻辑形式论认为，建构性允许相当复杂的逻辑演算。在此不是指数学的虚拟思维，而是等同于意义的演算。与之相反，这将意义显示为计算，而非词汇单元兼句法秩序的恒定的主要部分。

到目前为止，任何多项式关系的构建与还原都看似没有问题，因为都已经被证明为合理的。然而，如果从一种严格的数学演算将之转换并应用于思想，就可以明显看出，如果思想是由高于三项式的关系组成，就不可能是再现。从数学论证角度看，四项关系可能是n元组的一种有效分类。因此，在比思维更复杂的现实领域中，不可能找到任何认知行为或任何其他东西。思考意味着在一种性质、一个显现和一个规约符这三者的交点之间建立这种典型的关系。如果出现四项式或更高的关系情况，就涉及另一种性质的交点，它只可能超越普遍性。然而，现象学说明不存在这种交点。因此，三项式关系事实上与思维有着很特别的关系。思维被认为是实体抽象的三项式关系。在此，人们在一个广泛的概念下，统一了存在意义上所认定的变量。还原论只认为通过这个程序，任何关系的关系都是三项式关系。

这些关系的构建与还原形成了退化。正如上述例子所示，对意义产生了相当大的影响。显然，意义的这个概念只有在意义是构建性的（因为是三项式关系的）基础之上，才是可能的。在这种假设之外，谈论退化关系与退化符号都毫无意义。

伯奇（Robert W. Burch）从数学角度为退化下了一个定义：“可以退化n（$n \geqslant 2$）项式关系。其前提是：如果并且只有当整数$k \geqslant 2$，并且有k个整数j_1，j_2，…，j_k时；其中，每个整数j_i都满足$1 \leqslant j_i \leqslant 2$；且所有整数相加的结果是n，即$j_1 + j_2 + \cdots + j_k = n$；对每一个$w \in W$的集合关系，其关系的价值在于一组n个数组的$x_w^n$，因此，$x_w^n$是一个笛卡尔式的串联产物，形成k种类型的$x = x_{w1}^j, {}_{w2}^j$，…，$x_{wk}^j$数组，其中，每一组$x_{wk}^j$都是基于$D_w'$的一组$j_i$数组。”（Burch 1997：242）这个复杂的定义考虑到了如何解释不止一个世界——这是外包式的阐释——事实上，是对所有可能世界的阐释（意向性阐释）。因此，D_w是以克里普客（Saul A. Kripke）模型的一组D，就领域而言，被其中一个W（所有可能世界的集合）编入索引。这表达了如何从意向来理解皮尔斯的逻

辑，其逻辑不仅应用于现存世界，也能成为外包式阐释的例子。n 个数组类别，即众多可能世界之一，笛卡尔式产物的（D_w）^{n}副集，通过五个步骤重复构成，皮尔斯所说的“相关产物”——同样可能以相同方式被还原。作为数学演算，n 边关系的退化是从笛卡尔产物中被排除出去的较低级关系。

通常，人们在认知维度中可以找到最好的退化实例，正如在符号中可以看到最好的认知实例一样，这一点我们将在稍后细述。在一种认知关系中，我们能“抽取的”，只有对一件事情的关注——比如以期待某事是否发生的形式。重点在于，这并不意味着这种关系不再是意义的认知关系，而是意义被还原为用简单的“是/否”（真值）来表达的阐释，而这种阐释是两种元素之间的一种关系。如果这不是一种退化的三项式关系，而确实是二项式关系，那么，这不过是如同风信标或手表之类的东西。同样的情况还有没有观众的电视节目或没有观众的电影——一种纯粹的二元直通车（在电影拷贝工厂中会出现这种名副其实的输入/输出式二元关系）。然而，尽管或许会出现退化，却不会在三项式关系中如此这般绝对地剥离认知。至少，对一个事实的证实，或对一个品质的感知，是一种认知成果，它牵涉更高级的关系复杂性。

就（惯常的）外包式阐释而言，对关系做出意向性阐释的含义，并不是立即能看透的。正如我们前面看到的，辛提卡在他批判一种语言对应一个世界的逻辑时，曾明确指出了这点。从认知角度而言，人们也许会对现存以外的世界进行理论化的相关性心存疑惑。然而，其价值不只是形而上学的细微差异，而是承认了认知的性质在于认知必然性。将事实连接起来是不够的，即使这些事实是综合全面的。这样一个过程将等同于完全的归纳式推断，而归纳式推断是不可能的，因为归纳没有办法证明自身的完整性。作为一个概念，归纳只会在一个信念中起作用，即案例的数量事实上是完整的，并同样因此从逻辑上是完整的。甚至对于当代自然哲学或自然理论而言，这都是一种过时的假设而已。显然，它成了被普遍接受的假设，即没有哪种科学理论可以在数据的基础上完全确证或证伪，而在考虑实用主义的基础上，对不同的理论厚此薄彼。玛丽·海斯（Mary Hesse）曾总结道：“事实从逻辑上限制了理论，但却不充分地证明了理论，也就是说，为了能为人接受，理论必须或多或少地与事实保持连贯，它们可以要么被完全驳斥，要么独一无二地源自事实的陈述，并因此在一个既定的领域中，没有可以令人接受的理论”（1978：1）。与科学实践中的某些幼稚的想法相反——皮尔斯符号学从不认同将客观性作为自己标签或信条的程序：首先，构建假设的模式；其次，用数据对之进行确证或证伪。正如皮尔斯曾言：“真实在于，从来都没有数据。”（7.465，1893）显然，这一无可置疑

的结论，只是范畴对形而上学的影响。

所以，试推论断是皮尔斯实用主义的精髓，也是科学认知的要求。它没有为现存世界或其他的有限选择预设限制，相反，它必须在两个方向上超越单纯的存在。沿着第一个方向，可能之物的领域要求同样的权利，成为如第二个方向中的存在物那样的现实，普遍之物成为第三现实性。普遍项不可能像单纯存在之物那样现实，我们无法将普遍项认作所有存在物的总和。如果确实可以将普遍性表达为存在状态之总和，这将意味着这不是一种不可还原的关系，并因此是多余的范畴。现在真正的必然性，只有与非必然之物做对比时，才是可被理解的，也就是说，就通常意义上的逻辑而言（即受制于自然语言的命题结构），可以用模态逻辑来表达这些非必然性——通常用情态动词。

思维的关系性形式就是符号—形式。人们同样可以将模态存在描述为不同种类的符号。这明确显示在这个唯一的事实世界中，符号不可能成为其他现存事物中的一种“事物”。符号通过意义意向性地延伸，超越了事实性世界。不仅如此，它们只存在于关系中，而不是事实性的尘世之物，如果这些思维形式看起来相当简明而抽象，不如亚里士多德所列出的范畴分类（因果联系、数量等）那样是凭直觉判断的具体命题，这只是因为符号全面详尽而且具有普遍性。早有人认识到亚里士多德的非关系性逻辑并不确切（Burch 1998：198），因此，引入关系会惊扰具体的命题、表语性逻辑（predicative logic）及其范畴前提。然而，关系逻辑并不排除论断性命题逻辑，而是与之进行完美结合（Byrnes 1998）。曾有人成功地证明皮尔斯的第一意向，命题逻辑演算是完整的，尽管他本人未曾从形式上加以证明。然而，正如我们所见——关系也引入了（后来被称为“不确定性”的）元素，这种元素超越了（在皮尔斯之后）变成第一秩序逻辑的严格要求（*Grand Logic*，1883）。

皮尔斯将关系这一十分重要的新元素引入三段论逻辑，这对于“认识论”问题的定义产生了重大影响。如果我们的认知不再是不言自明地以一个概念指代一物，那么，这会深刻影响我们用概念表达认知的方式。认知所需的第三个元素是符号。如果将皮尔斯所说的符号或再现，以通常的心理学意义理解为迅速记下大脑中出现的两个互不相关的想法，那么在诸如舒茨或卢曼，甚至米德实用主义现象社会学的部分语境中，这是不可避免的（参见象征互动主义）。然而，对于皮尔斯及其实用主义而言，其本质在于“试推法逻辑”（Pierce 1998：226），正如他在哈佛的第七场实用主义讲座中所指出的那样——人类行为的终极形式是三项式的，因此具有再现形式。（自控的）行动意味着再现，这是世界关系的唯一认知形式。通常，心理学主义只看到行动的意图意志及其

对应的意向性对象。所以，将这样的意志泛化是一种艰苦但不可行的工程，因为本质上二项式关系的意志不可能被“拓展”为三项式性质的普遍性。

皮尔斯认为，使人们相信范畴之合理性的最好办法，就是探究再现（参见哈佛第六次讲座，Pierce 1998：208）。这不是回避问题，也不是对基础做出让步。皮尔斯的范畴分类既不需要基础的简单形式，也不需要亚当式的第一思维。我们甚至可以安全地从项（Term）中选出一个起点来讨论意义的本质。这只是一个方法论的问题，可以避免恶性循环。对于皮尔斯反先验论的方法而言，建立一种数学思维作为经验性思维之前的假设性思维，对作为逻辑自身接受其形式验证的场所（正如在关系逻辑中和还原论中）至关重要。逻辑图式显示出逻辑关系的实用性，所以从这个意义上讲，它是一种方法论的增加，在自然语言的项中这种实用性被隐藏了。

然而，一种新颖的关系再现论成了所有这些逻辑结论的要领。因此，再现成为浓缩这些逻辑言论的支点。再现——即符号——使某类关系成为意义那样的可视之物。将认知理解为再现，这一点是真正的分水岭，也标志着“知识论”问题的寿终正寝。比起传统对“意识哲学”的假设，这个转向更为深刻。反对这个“实用主义转向”，只是针对超验认识论的一个小小的进步。

在就认知行为真实原则的唯名论争论中，这一点尤为明显。认为在现实事物中具有应和的观念是“真的”，这已经不够了。如果是这样，再现关系中的第三个元素就是多余的。真实的概念必须符合将认知视为三项式关系的看法，在某种意义上，用存在系词统一主语和宾语的语言学形式说明了这一点。作为行为形式，再现绝不是普通说法的再现。作为普遍形式，将再现作为占用世界的唯一方法，一种新的现实主义形式是可能的。现实被当作行为中的再现是可以被认知的。

并不是所有那些二项式的并因此是唯名论的认知论，都认同对再现的这一理解。符号学一方面与唯名论相连，并运用“指称符码”将再现还原为纯粹的“再现”。存在和实质在这当中无法找到媒介，而是彼此分开的。在这一语境中，不可避免的是我们将符号理解为任意关系。任意性只是用另一种方式来说明，不存在逻辑关系，只有规约关联的事实性关系，只有这种关系才可以界定解释与理解。

现在，“再现”这一媒介化形式，确定了现实世界的各种现实性。皮尔斯早期对实质和存在的探究结果是，范畴不能归因于思维，不能归因于外在的现实性。它们都是、并且永远受制于各种再现。我们对现实世界的占用，成了关于在再现合成中的约束力量问题。它不是大脑的物理成因，不是组织感官的精

神概念所用的阐释手法，也不是心理事实。皮尔斯的功劳在于，他明白了逻辑决定再现，而再现又决定所有可能的行为，这正是符号的观念。它通过一种生成性力量，将一个角色（感官感知、观念、感觉）与其现实存在的原初事实连接起来。

在此，被称作逻辑的东西值得我们从关系角度做进一步的分析，因为它横跨了经验前的数学形式和经验的现实性。如此大胆地将逻辑与事实结合起来（对于大多数唯名论本体论、反直觉而言），并不能自圆其说。这显然不是形成有意义的命题（用一种既定语言）规则，这是思辨语法而非语言句法。皮尔斯的理论体系赋予其一个更为关键和中心的位置。在数学这一层面是关系的抽象理论，一旦现象学分析并揭示出显现有三个根本上不同的部分，就会进入关系，进而引入经验。逻辑不只是关于关系的数学，因为它是关于作为关系经验的元素。现在其任务是组成经验的法则（W1，358），这确实是一个相当关键的差异。虽然关系数学论能够涉及任意项式的关系，但体验行为不只是一种三项式关系，正如依赖抽离的还原论证所证明的那样。不管怎么说，一旦存在一种关系，我们就不再能从精神状态或心理学的角度去掌握再现。根据关系规则，人们能够想到各种可能的再现，这将是皮尔斯符号学或思辨语法的关注的点。

谈到“再现”这一术语，必须提及的是皮尔斯长期以来对其的不满。在剑桥会议（1898，第三讲）中，他从历史发展的角度描述了其关系逻辑（参见Pierce 1992a：146f）。其中，他总结道：“像我那样将再现这个词的意思拓展到超过所有认知的程度，或许并不明智。”（Pierce 1992a：147）他删除了接下来的这句话：“媒介化这个词更为妥当”（Pierce 1992a：282 f）。

再现这个概念是现实性（对现实的认知）这个新概念的重点，它不能受限于人的思维（尽管人的思维仍然是再现中最重要的例子）。从形而上学的角度来看，有趣的是，某种现实性能够再现另一种完全不同且不依赖于自身的现实性。这种能够再现他者的现实性可以是——而且大多数时候是——人的思维，“却因此具有镜子功能”（W1，323），或某种写下来的东西。我们可能了解的东西中没有一个是自身内部的本质，存在意味着某物将自身再现为他物（如其他思想）。

然而，再现这一概念还有更深层的含义。再现的能力有多大，并且如何理解一切皆为再现？这就是认知论让位于实用主义的地方——行为一定是“出于某种目的”（这听起来挺让人欣慰的，只是它引入了最终的因果性和目的）。这意味着一个主体（有意志力却不一定是人的意志力），将行为视为对某物的再

现。从一开始，这个命题就是反笛卡尔的立场。没有主体的再现就意味着，没有任何普遍的纯事实性就不可能被认知。完全缺乏“事实性”是同样的道理，一个没有被经验客体所“污染”的终极前提假设。我们就从直觉或纯粹无差异的客观性中立获得认知，同时却不用考虑主体。两种情况都有效地将二项式关系当作规则取消，从而否定三项式关系，或认为三项式关系无用。皮尔斯在早期研究中将这两种限制称为“内在”，但只有外在存在是有意识的，因为只有作为三项式关系的再现，才能理解第三种关系。

只有从其形而上学的重要性，才能将全面推论看作一种现实理论再现，然而，形而上学的重要性依赖于认知形式（W1，515)。将再现概念化以后，皮尔斯在许多方面都进一步阐述了这个理念，包括以不同方式命名其形而上学的含义。但在接下来很长一段时间里没有进展，直到后来才再次重提这个概念。曾经有一段时期，他进一步澄清了再现的现象学或显现学范畴－关系性基础，将再现置入实用主义的理论框架中。所有这些奠定并维系了这个概念的核心地位，不管从哪个新的视角来重新阐述，都不能从根本上动摇它。

再现的观念有许多方面，如果我们考虑到再现的许多面与认知形式的范畴之间有着多么紧密的联系，我们就不会感到吃惊。其最高级、最形式化的表述是关系性再现，其中每种不同的关联度都有一个专有名字：范围（ground)、相关物（correlate)、应和（correspondent)。在这个基础上，可以发展每种关联度的其他含义。因此，符号过程具有一个形而上的基础、主体性的心理状态和逻辑表述。

第一，在再现中，思维看到一个事物存在。逻辑秩序从序数上是第一，但在经验秩序中是最后（在经验秩序中，我们意识到，只有当我们理解了一个事物的特性及定律之后，一个事物才存在)。作为一个普遍的前提假设，意识有必要只承认事物就是存在；没有这个前提假设，就没有办法去想这个事物。该事物只是与作为存在的事物相连。这种关系性类型是第一范畴分类。作为事物，在这个阶段，其逻辑形式是内涵或一个术语的形式。用认知术语得出一个结论，将范围与这个事物联系起来。作为意识而言，这个层面因为是一种“感觉”而有助于理解（W1，491)。从形而上学角度讲，所思（noema）是纯粹形式或普遍本质（在单子式关系中)，而从能思（noesis）角度而论，所思是一种特性或意向性标记。

第二，具有特性的这个事物通过第二范畴与一种相关性相联系，而这种相关性可以是一个命题（或外延）的形式。从心理学角度，这种关系叫作“注意”(attention)。对意识而言，这个层面是一种“努力”(effort）并构成了外

包（W1，491）。从形而上学角度讲，所思是物质（在一个二项式关系中），然而从主体意向而言，能思是作为主体之他者的客体。

第三，这个被再现的事物是一个应和的必要形式，也就是说，与具有范围的相关性之间的三项式关系。其指导性范畴是第三性。从逻辑角度而论，通过比较以及论证的形式，“像这样的某物”是属于“这”一类（比如，这个东西，作为橘子，是属于水果类中的一个橘子；同类的这一个，作为橘子，属于颜色类别中的橘色）。对意识而言，这个层面是一个“观念”构成的信息（W1，491），从心理上讲则是一种想法。从形而上学角度而言，所思是一个具体的事物，而从能思角度而论，其又是一种被实际化的关系或主体。

1.7　皮尔斯符号学的形而上学

在解决符号自身问题前，我们需要考虑一个恼人的问题：单子式关系是真实的吗？三项式关系如同二项式关系（其真实性毋庸置疑）一样真实吗？作为一种数学理念，不管是多少项式的关系，都不需要真实存在，只要能被假设出来即可。然而，我们已经发现四项式关系只不过是由三项式关系构成的，而非真实存在。四项式本身并不具备真实性，它不同于由两个三项式组成的三项式关系——即，包含两种普遍思维的第三种思维。

那么，作为对其范畴关系理论的确证，皮尔斯必须从元事实（即超出事实）的层面来验证三种不同的现实性。在皮尔斯的后期研究中，他转向了各种公式，这成为他倾注所有心血的哲学研究。在他的哈佛讲座中，可以见到最接近关系范畴的公式，他还深化了“演化形而上学”许多其他方面的研究。

皮尔斯认为认知有终极的、必然的且无所不包的形式，这一点并没有利用像超验主义思想这样的安全网，它和任何其他认知一样。所以这些形式不能被还原为形式主义，如果它可以被还原的话，就可以停留于材料数据的另一边了，这会是深层次的唯名论本体论。所以，很重要的一点是，这些形式必须是现实的，任何现实的事物就是这些形式。但是，只要将这些形式理解为关系，就更难使其合理地成为直觉的。如果关系可以被视为“只是精神形式而已”，在其自身内部将各种现实性连接起来就不是直觉的。

为什么很重要的一点在于，范畴不应该是并由此符号也不是精神形式或语言形式，而是真实的事物，就如同我走在大街上撞见的一个路标那么真实？皮尔斯后期对形而上学的兴趣没有为我们提供答案。对任何理论而言，形而上的假设都是不可逃避的。而最糟糕和最天真的形而上学成果均不被人承认。皮尔

斯广泛地分析了片面的形而上学系统及其系统性缺点。当某些理论从形而上假设中推断出一种完全的自由时，就产生了最荒诞的谬论。将玄乎的形而上问题作为毫无意义的、无从解答的东西置于一边不予理睬，并不是解决问题的做法。在最糟糕的情况下，这些假定都是常识性的，普遍地采取原生的形式，成为康德式的精神虚拟图式被应用于数据。我们很容易弃之为对本体论惯有的谴责。

在经验的过程中，已经发现了范畴，但这并不是指它们是言说的方式。同样，范畴也肯定被发现为精神法则，但这并非指它们是心理恒定量。此外，范畴也肯定被视为终极的、不可进一步分析的，并因此是简单的理念，但这并不是指我们必须从历史角度将偶然思维模式抽象化为逻辑普遍项。所有这些都被用做探索方法，但即使如此，我们也不能就范畴的非形而上属性匆匆做出结论。

只有当范畴是完整时才考虑现象性，我们也才能假装那些点连接并融汇各种想得到的、可行的、可能的任何事物。为这些融汇点赋予高度形式化的名字是非常明智、值得推荐的，这样可以防止（阻断）不成熟的草率结论。正如我们所见，皮尔斯选择了数学形式，这使人很难从某一个方面来辨认这些数学术语，而必须以这样的形式来理解所有方面。然而，除非我们用反证的方法证明其不会包含某事物，否则，从定义来看，不能被证明的经验范畴是包罗万象的。不管我们依赖的是哪一种形而上系学体系，范畴理论都如形而上学那样易犯错误。

像范畴这样的现实性不是指不能识别这个或那个存在物，而是我们必须坚定地承认显现的完整性。因此，形而上学依赖于在显现中出现的东西。如果显现学能揭示只有一种显现——如原生的事实性存在——那么，就能找到一个简单的方法来解决形而上学的问题。所有的就是存在的，而不存在的，就是没有。这种形而上必须发展的唯一理论是存在是什么，以及存在如何与被认知的存在发生关系。所有的唯名论都可以被还原为这一点，与单一事实相呼应，而能思等同于在那些事实之上的认知性实体。无论何时在我们眼前出现的综合（真实及可能的）显现，（思维、想法、行动）所包括的元素都不止一种——然而，没有诉诸不可认知的人造品——形而上学肯定就更为复杂。我们不能怀疑这些显现就是显现，否则，人们对“虚无”一无所知。然而，不管这种实体是否只是阐释学的工具，或历史性的文化附属物，或世界占用，或其他某物，都是真正的问题。激进构建主义提出了看法，关于知识的社会逻辑论也提出了大量的解决方案。

皮尔斯的形而上学因其赋予现实性的性质而著称。用他自己的话来说，计数之所以不寻常是在于：只用一种现实性发现了丰富的形而上学体系或隐含系统，并承认了两种现实性；以及非常偶然地，进行的有三种存在模式的形而上学思索。对每一种存在模式都对应于不同的“真实理论”——或更确切地说，不同的规范性，正如早些时候在皮尔斯的规范科学中所描述的那样。

相反，现实性的三种模态有着非常深远丰富的影响力。电影理论所遇到的最有趣的挑战之一，是发展一种确切的时间理论。因为不考虑时间的话，我们几乎无法思索电影。到底什么“是”时间？把时间视为一种叙述，是一种高度还原的方法，因为这样会消除时间的所有经验和时段。正如我们将看到的那样，叙述本质上的目的性质就是一种现实性。用范畴术语来讲，它不同于事实性时间（即，由于区分同一对象所发生的不同事件而产生的时间）。利科的叙述性跳跃确证了用思维同时联想到“宇宙性”和“叙述性时间”是很难做到的（换言之，以一种形而上的存在方式来思考）。稍后，我们将不得不探究海德格尔的存在性时间性更具有说服力。当我们真的去探究时，就会努力将两种存在模式按不同等级融入同一个真正的存在中。稍后我们还将看到，时间同时理解——必须理解——第三种存在模式，否则，时间性将不复存在。时间意义上的事件具有人为的事实性，必须涉及对同一对象的改变。这种身份是一种品质，并因此只是一种可能性，希腊的历史家普鲁塔克（Plutarch）的故事《酒醉的菲利普与清醒的菲利普》（3.93）可以证明这一点，正如皮尔士斯于1896年在《数学逻辑》（*The Logic of Mathematics*）中解释的那样：“若不是时间让今早的菲利普变成另一个不同于昨夜的菲利普，同一个菲利普既醉又醒，就是无稽之谈。其定律在于，若没有多元化允许事物接受与自身相反的事件，就没有作为一个主体那样以二项式关系存在的事物。这个菲利普能瞬间于醉醒之间来回切换，实现一种潜在的存在，这种存在并不完全等同于存在。”（1.494）如果只有一种现实性，那么，所有这些构成时间的元素——作为一种现实性及一种认知性体验——都会丧失。我们在电影理论中探讨叙述符号学理论，就会遇到时间所带来的困难。

这些存在模式是什么呢？在现实性中每一个单独的模式又是什么呢？普遍范畴是可以认知的、必然的、可以理解的，基于范畴的认知必须同样认知三种现实性模式。所以，毫不奇怪的是，一百年以后，波普尔（Karl Popper）再次提出了三个世界模式，以此重新发现认识了三种存在模式，这三种模式如下：

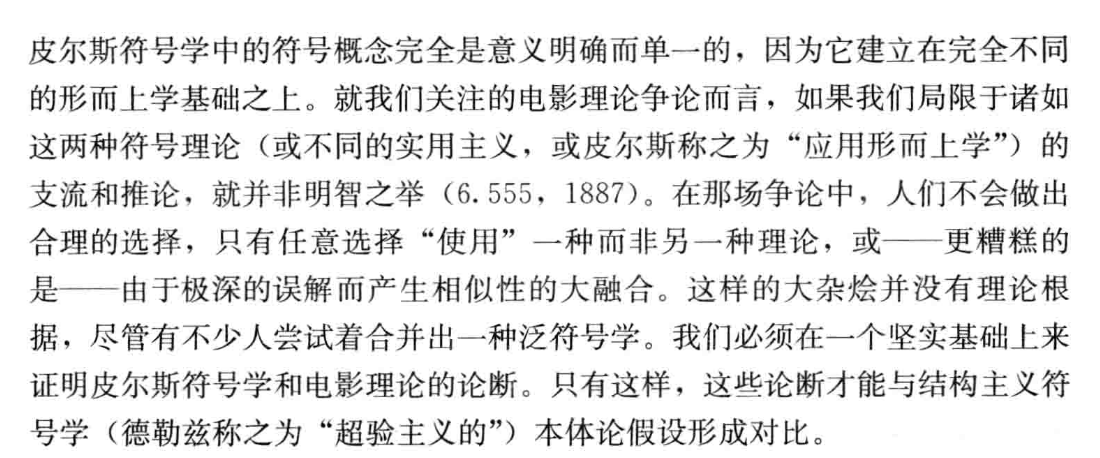
第一，第一性的现实性是不再作进一步考虑的性质。在一系列感知被转换

为感知论断之前，在感知中，它以属性的形式而成为可以接触的。但是，它又不局限于感知。在某种程度上，它将存在归因于想象。所以，只有将这种现实性认作是可能的，才显得合适。一种“真正的现实性”不是矛盾修饰。作为只是自身的一贯关系，或第二性的二项式性，或是双重退化的三项式关系，其真正的现实性在于它是可能性或性质。由于其模糊性，它无法进一步确定这种现实性，如同人们或许会试着构建绝对连贯的非冲突性法则一样，在其总体性中没有性质的总和，即使或许在所有的语言中存在有限的语义手法。皮尔斯在其形而上学中所指的真正的机遇，不能被定义为对必然性的否定。第一现实性存在于自身，此外，如果人们的形而上学包含了更广的可能性维度，那么，过去、现在或未来的真实现实性不可能限制任何事物。

显然，是否理解可能之物，对于理解任何虚构或记录、影像等所有电影理论中的老问题而言，具有重大影响。通常但远远不够的是，这是在真实语境中提出的唯一问题。诸如“这是真的摄影吗”以及“这是虚构片还是纪录片”这样的问题，它们完全忽略了可能之物的认知相关性及其发生率。一部摄影作品也许并不想记录什么，或只是想把玩颜色、形状之类的性质。稍后，我们会在戈达尔的电影画面中（《向玛丽致敬》《受难记》）遇见这样的突出例子——即无法被理解为事实或叙述现实性的画面。如果我们将之延伸到其突破点，甚至第一现实性的“真实”，第一现实性的真实就只有一个标志性机遇——作为头脑中的直接印象。

第二，可能性并不涉及存在问题。即使关注到了，这种现实性也会使之有所不同。它可以是任何存在或不存在的事物。皮尔斯绝对清楚思维之外的现实性所具有的不可还原性，他曾这样定义道：“这种不可还原性使其性质坚持其保留权，以至于对任何人关于自身的曾有或将有的想法没有任何变化。在此，使用想法一词包括了想象、发表意见及意志力（只要不使用强迫的方式即可），但是现实中事物的性质绝对不变。”（6.495，1906）

现在，如果有一种关于现实性的复杂理论——它不是本体论但建立在范畴分类之上——在电影理论的争论中，显得十分关键，它关乎电影符号学理论中表面宣称的二元主义。我们已经发现，在这个阶段任何能解释二元对立关系的理论都无法与这种二元论调和。符号学意义及符号的差异系统，不是由一个事实或非事实所造成的差异，如果确实是一种二项式关系，也无法避免这种差异。正如我们将看到的那样，这里所谓的差异是指同一类符号之间的差异——在同质空间中组织的位价之间的差异。换言之，在术语（或分类）的逻辑语境中，同类只可能受制于区别种类的抽象化而非抽象思考。这说明传统符号学和



皮尔斯符号学中的符号概念完全是意义明确而单一的，因为它建立在完全不同的形而上学基础之上。就我们关注的电影理论争论而言，如果我们局限于诸如这两种符号理论（或不同的实用主义，或皮尔斯称之为“应用形而上学”）的支流和推论，就并非明智之举（6.555，1887）。在那场争论中，人们不会做出合理的选择，只有任意选择“使用”一种而非另一种理论，或——更糟糕的是——由于极深的误解而产生相似性的大融合。这样的大杂烩并没有理论根据，尽管有不少人尝试着合并出一种泛符号学。我们必须在一个坚实基础上来证明皮尔斯符号学和电影理论的论断。只有这样，这些论断才能与结构主义符号学（德勒兹称之为“超验主义的”）本体论假设形成对比。

在电影符号学中，同源性差异比二项式对等性处于更高的位置。其余的——二元对立论，系统、同源性，翻转、替代——紧随其后。而唯名论者纯粹的非现实性的奇特现实性理论，几乎无人问津。

第三，第三种现实性同样显现于不同的真实断言中，这个真实论断类似于所谓的真实理论连贯性。第三性的现实性有助于将媒介化的潜能理解为普遍的真实。因此，它可以立即与真理普遍性问题联系起来。皮尔斯采取的是非先验论的方式，它使得我们有必要从人类认知的必然模式中得出形而上的理论（皮尔斯在晚年作品中称之为共生论）来阐述这些真实条件。如果对实用主义最好也是最全面的理解中，没有这样一个基础，实用主义是不可想象的。然而，皮尔斯的哲学系统——尤其是其晚年迅速形成的理论体系——充斥着第三性。

三分模态的现实主义并不是一个体面的解决方案，而少于三种模式的方法也不会使问题简化，因为验证模态及实用主义的负担太沉。在感到被迫放弃唯名论之前，皮尔斯觉得这是一种更简单的方法。在写给詹姆斯的一封信（1897年3月31日）中，皮尔斯写道：“在淡化现实主义之前，唯名论是合理的；因为它是一个简单的理论，如果不起作用的话，它至少会指示我们必须考虑哪种现实主义。”（Pierce 1992a：10）这解释了皮尔斯长期以来与“物质”做斗争的缘由（Bordwell 1996：106n6）。然而，正如我们所见，正是再现或符号的定义（唯一的认知模式）需要一种关于三种存在模式的形而上学。符号转换同样意味着在任何时刻我们已经“存在”于“思维”，或思维过程这个词的瞬间意义中了（W1，494）。难怪由此产生了对真正认知的彻底时间化。

对第三性存在模式要变得习惯或许有些难度——因为它不能以静态的方式来加以把握。与之相反，从动态的角度而言，什么是存在呢？认知重要性中最重要的是，不能再从认知的角度获得这个存在，而一个事实性的存在又是完全确定的。第三性的精神实质允许认知行为只把握部分，而非全部的存在。它转

化为一种坚持不懈的精神，可以进行不受限制的阐释。对第三性的认知把握因此从本质上讲是部分性的，但其总体性同样可以被认知。这就是我们为何必定“在思维中”——为了在一连串阐释中，从一个未完全确定的普遍性中获得新的洞见。那么，哪种现实性必定会对应于这种认知模式呢？我们不会认出无以计数的单个事实，而是某种真正不同的事物。事实性被带入同一系列，且随着所有可能的同类事实而增加。从逻辑上讲，这是一种实体抽象情况，正如我们所见，由此，其他两种抽象建立在同样的第三性形而上学现实性之上。

或许人类自身的现实性能最好地证明第三性的现实性。这不仅仅是心理学意义上的“思维延续”轨迹，也同样是逻辑和形而上学意义上的。这就是我们看待“人是符号”这句话的意义之所在。如果意义是一个持续的过程，思维自身维系着思维，那么，其现实性基础就是独特的，不同于事实现实性的。思维总是比较着过去的、普遍意义上的某物和真实的某物，它只可能是不同参照物在一个秩序中的彼此连接。正是逻辑和符号学的这种要求，产生了这样惊人的结论：人自身就是一个符号（W1，495），因为人参与了思维，和其他符号共享象征的性质：“一个人当下关注的对象，正是人所指涉的外延；而人对这一对象的感知，却是人所指涉的内涵，而内涵也是这种形式或可知的种类的化身；人的解释项是这种认知，其未来自我，或致以的他者，或他所写的一个句子，或他所生的一个孩子的未来记忆。人的身份由什么组成呢？”这是远离所有关于容纳思想的容器理论的一步，这些容器理论处于与世界相对的另一个接收端。甚至“我们囿于血肉之躯吗？当我和一个令我充分同情的朋友交流自己的想法和情绪时，我的情感传递到他那儿，而且我意识到了他的感觉，难道不是我活在他的大脑中，就像活在我的大脑中那样——难道不是这样吗”？（W1，488）事实上，我们都作为会思考的社会动物存活于符号之中。结果是每个人都是“我们”——一个广义灵魂的具体化。皮尔斯不是通过观念主义推论出这一点，在其论证过程中，也没有涉及生机论。与当今哲学中的身体—心灵二元关系问题相比，皮尔斯的观点确实是一个惊人的举措。对于他而言，将这两重世界截然分开将会彻底消除意义：如果与另一个世界没有关系，一个人又如何知道另一个世界呢？所以，“符号转向”源于思维自身。

早在洛威尔系列讲座，新范畴表就载于《思辨哲学学报》系列文章中，明显可见皮尔斯是如何思考在人的思想及思考必然形式之间的关系。个体思维只是更广泛形式上的再现。当头脑中有两种相继出现的状态时，两者间的关系就再现了抽象形式。这允许我们用两者中任意一种来代替精神状态，用三段论替代感觉。然而，在精神事件中，普遍形式是一种符号关系的形式，这解释了思

维过程的魔力。在拓展的认知中，结论并不是演绎。试推法的思考是猜测，或者如皮尔斯后来所说的，但凡有推进之处，思想中必有真正的机遇（Richter 1995）。因此，思想必须成为偶然的。但又必须在不知道目标的情况下达到目标。确保不是"更高形式的机遇"，而是以符号关系的形式在精神事件之间"某种关系"形式的在场。结果是，在对象面前，人的思想、感觉及其存在，必须向自身呈现为一个符号。

符号中认知的真实基于第三性的现实性。对即刻数据的笛卡尔式直觉（Ricoeur 1990）是事件真实的幻象，正如数据阐释的任意、虚拟模式，是对普遍性的误读一样，我们可以从多方面表达第三性现实性是无限的这一观点。第一，皮尔斯的演化论谈到了成为第三项的动态机制，第二，作为真实的发展，它具有社会含义，第三，存在与社会最终是由重要的连续性数学理论联系在一起的。不管看似多么具体、偶然，认知最终是真实的，对于准超验的"无限研究社群"而言（W2，271f)，它们成了"最终的看法"（5.609，1902)，从长远来看是真实的（Pierce 1998：298)。希望不只是从心理学角度将探究视作一种人的行为，其作为探究的内在组成部分，是现实世界成为认知的过程。所以，它需要一种形而上的功能，因为不会直接被当作对象。

那么，我们如何证明归纳式思辨会形成真实？皮尔斯的共生论原理解决了这一问题。首先，他以系统的方式在 1891—1893 年的文章《一元论》(*Monist*）中分析了这个问题，尽管在以前他就发现了其核心观念。符号过程本身完美地体现了这一原理。所以，一个符号可以被分解成其先前的符号化过程。这是为什么我们可以再次称一个符号的第一相关项为符号。以这种方式，任何知识都参与了所有其他认知，并能被追溯到经验，不管是直接的还是储存于语言中的。解释项的第三个占位认知中，有另一个无限进展的程序。只有适当的看法，就能向更好的理解敞开，"更好"作为一个比较级单词，其目的在于连续论意识。

因此，第三项的现实性是置于第一项的现实性中，符号化过程中较低的一端。位于这一端的认知不能植入关于最终状态的形而上学中。它不能成为论证而必须是一种即刻间的看法。它不能是希望，而必须是美学。否则，它所证明的就是原则所预设的。这一看法组成了一种图表——位于这一端的真实要求我们用图表的方式去思考。在现实调查研究中，我们首先会放弃第三性。为了发现某种新的东西，我们必须将混乱引入秩序（Kevelson 1987)。材料在充满思考的把玩和实验性的思考中，是以"概念前"的方式得以调控的。作为整体上的探索方法，探索性活动的这一新原则十分重要。在电影中——尤其是在探索

的美学过程中——图表式思考是基础之所在。

思想活动中的这种新的混乱在思考的任何阶段都是关键的。人的思维可以在混乱中理出图表形式。如果这不是大胆妄测，就必须同时以经验的和形而上学的术语来进行解释。皮尔斯正是在连续性的时间与真实之间发现了缺失的链条。现在，我们足以在这种游戏中看到范畴普遍性的间接展示。

精神活动显示出当认知通过精神实验发现了潜在的理性就会进一步发展。它包含三种元素：(1) 事实上被感知的，(2) 正如对像似和呈位形式的图表分析，(3) 不仅在“事实上被感知”的东西里，而是从一种广义的见识而言。显然，我们隐约可见柏拉图主义的危险——可以凭直觉获悉纯粹观念。作为一个经验主义者，皮尔斯不会承认可以预设对理性的部署，所以还是必须通过一个事实上执行形式抽象化的主体来协调理性。范畴作为终极形式并非纯粹的形式，但仍应用于再现。事实性的、活生生的再现形成形式的再现并为其自身所需。只有通过这种方法，才能变成形而上学思辨的对象。没有事实上的符号化过程，就不可能有理性的形式。任何部署都是再现而非纯粹理性的部署。

待解释的事物是理性在认知中伴随符号关系的事实性部署，这等于在问“是什么将真实带入认知?”当我们将其应用于认知并从中得出最广泛的结论时，范畴分类中的各种关系可以确切地回答这个问题。

首先，我们认为有一种完整的“无关性”(即与真实无关)。无人能获得这个阶段的知识，因为我们只知道相关物。即使如此，也必须把这个阶段认定为纯粹不确定性(和纯粹偶然)的有限阶段。存在只在于其自身，还是所有可能存在及瞬间的、与其他存在无关的纯粹潜能呢?皮尔斯感到有必要反对所有的决定论而支持真正的纯机遇。可能性是真正的可能性，一个人能够将其想象为一种包含了所有可能之物(但那只是个比喻)平行世界(或者说“可能世界”)。相反，真正的可能性从定义上讲是模糊的，而不是某种确定的东西。因此，这是不可想象的，除非有人把创造过程正好当作对可能的想象。由此产生第一性的现实性——作为既定的可能王国(Kevelson 1993)，确实存在一个无法解释的状态。可能性是指成为被认知的可能性。纯粹的机遇仍然会引向纯粹的第二性，其存在不能被否认。

其次，为了让理性发展，必须有个办法从混乱中找出秩序。从纯粹机遇中可以看出，在适当的情况下会呈现出一种有序的增强的趋势。这种趋势意味着某物与其他物互动，或至少与他物相关。在趋势的层面，只有习惯或混乱中的失衡。其或许可以是时间性的，也或许可以镇定自身。与他物产生互动的某物是纯粹的事实性，或范畴意义上的第二性。秩序有着完全不同的性质，绝不会

源自机遇、习惯或趋势，而数据则从不会形成法律规则。

再次，秩序意味着理性。在这一点上必然会产生困难，因为真正的秩序必须有计划或方向性。可以将演化称为“发展”，就因为有一个既定的目的方向性。有人曾尝试将演化解释为纯粹的机遇，以此形成稳定的事态。那么，随机模式替换理性，就为解释为何演化发展如其所是地成形给出了一个理由。作为一个科学演化论者，皮尔斯只是为承认这个解释而承认。用形而上学术语来讲，存在真正的机遇，并且存在真正的趋势。

存在“有筹划的”（planful）某物，或者某物有对他物做出反应的趋势，这些观点必须自圆其说，因为这是符号—图式本体论和认知学的支点。从原则上讲，方向性是第三性，用以作为第二性的补充。同样可以加上本质上不同的理性，超越事实的原生“此”性。联合精神和单纯事实性物质的困难不能成为将一物还原为他物的借口。与之对应的是纯粹的机遇理论家必须完全抵制解释机遇，因为一个能被解释的机遇就不再是机遇，其或者偷偷吸纳了精神元素。困难在哪儿呢？如果一个人观察到人群中两种属性之间不均等的分布，那么，需要解释的不是存在不同属性这个事实，而是那些超越机会之外被筛选的。因此，我们有无限多的个别性（鹅卵石可以是黄、灰、圆、大等）。但吸引观察者的只有一种普遍性（如所有灰色的石头在沙滩上被排列为条状摊开）。这种排序的“不寻常之处”成为一种待解释的事物（即每另一种状态都如同被找到的那种可能）。

在这一点上，共生论发挥了作用。建立在个别化元素基础之上的解释力量只能达到机会或习惯状态的世界。因此，首先需要将所有具体个别的状态结合起来，而且必须坚定地执行这一点。在连接这些个体状态时必须做到真实而客观，才能形成第三性。让我们假定一个时间序列——即用时间链条串起所有具体的元素。单个事件无须解释，因为很容易为人理解。然而，将这或那视为事件，就意味着它已经被承认为那一类的事件之一。是什么允许我们在时间上彼此隔离的元素之间“划清界限”呢——不可能完全是过去，而必须是“马上成为过去的过去”（presently past）。在精神实验的情况下，同样必须保持空间上的邻近性，因为实验意味着一种形式的图式性变形。

因此，连续性是个关键点，它将三项式符号活动（过程）中的低端和高端连接为一体。这一理论中的一切都依赖于这种连接的现实性。为了能形成某种第三性的东西，连续性必须是真实的。可以理解的是，皮尔斯认定其他关于连续性数学验证和连续性是理解的要旨（8.257，1897 年在与詹姆斯的一封信中），也是支撑起他的整个思想系统。他对詹姆斯实用主义的尖锐批评，最终

使得詹姆斯拒绝接受连续性的重要性。连续性确实是实用主义、符号学等反先验然而非任意性质的形而上证据，而詹姆斯展开的反先验论却直接将他自己导向了任意性。

皮尔斯的连续性理论呈现出四个阶段，可以用两种方法来把握它：其中之一是以理性数字可除尽这一性质为基础，但又不是等同于这个性质，皮尔斯将之命名为“康德法”；另一个法子是“亚里士多德法”，这个方法建立在距离界限的串联之上，就是“这样一个事实即临近的部分都有其界限”（6.164，1903）。皮尔斯在论证连续性时，否认在连续性中存在任何分离点：从某种意义上讲，连续性完全不同于分离元素的任何结合。但从另一层意义上讲，结合体越大，就越像一个连续体。然而，皮尔斯通过即刻的连接模式找到了一种解决方法。时间不是连接定义的一部分，却是即刻连接最重要的情况之一：“皮尔斯的后诗章式的定义，将只能依靠对连续部分之间的连接模式的描述，而不涉及整体大小或空间。”

关键问题在于，连续性真正能证明什么？如果这些即刻的连接是真的，那么，那些形式（图表思维中的精神实验以这些形式发生转向）就是思想。在我们所举的时间例子中，只有形式能让我们看见同类的事件。由此，为了成为可以被思考的，形式必须存在。在精神上如此变化的形式将第三性引入了第二性中，将思维引进了机遇。只要连接是即刻的，其就可以既是时间性的又是空间性的。通过这种思维的发生，其产生了模态性的本体性变化，从第二性变为第三性。事实上，思维将机遇与真实性连接起来，使得我们能够明白皮尔斯如何用形而上学这把钥匙打开连续性这扇门。将这个核心概念解释为一种任意排列的模式（而被排列的确切原因在于对象），是一个严重的错误，但这种思维修辞格在当下十分普遍。比如，最彻底的结构主义理论家之一，贝蒂多（Jean Petitot-Cocorda 1985a），发现自己遇到了和皮尔斯差不多的问题。他要求为结构的纯粹形式建立一个客观的基础，由于结构是连续的，就产生了无秩序调停的排序方向，连续性呈现不同的形式。如果以意识来看，连续性是时间意识。只要有时间，就可以将具体个别事件连接成一种逻辑。然而，这些事件的具体特性却并不包含这种逻辑，而只是它们自身而已。逻辑只有通过这种连接进入到个别性之中，从而形成不同观念的连续性，心理学将其表述为“注意”（attention）。皮尔斯的思维法则正是这样：一个观念抓住另一个，一个观念产生另一个，一个观念已经连接第一性与第二性，又引出下一个观念。

那么，这种演化是如何形成的呢？早些时候我们已经分析了纯粹的机遇和习惯的形成。现在，从精神实验中又出现了“神秘特性”——它仿佛“显现出

来了”。大脑在其眼前有了类似物，使得大脑在思想神秘的根基“之上与之联系（7.394，1893）。最后可以定论，正是连续性的现实性使得人有必要思考大自然和大脑的同构现象。心灵与物质只是同一硬币之两面的关系，连续性也同样是物质与心灵的连续性”。自然法则“不是应用于不同数据的一种精神模式，在皮尔斯看来，它是自然之精神。自然自身就是一种论符（argument），根据自身的前提假设而运转的法则。而符号像似性就是自然逻辑的像似符号，假定两种论辩（从长远看来）能最终重合。然而，尽管自然的这些前提假设不可以成为我们假设的可感知的事实，但在成为假设时，其必定是可被人感知的事实”（5.119，1903）。

当我们转向电影时间中的核心问题时，就自然会明白连续性对于电影意味着什么。由于缺乏一种恰当的时间理论，许多人用叙述性及其内在的第二秩序时间——时间性——来填补这个理论空缺。这样做的结果是，一旦电影中没有叙述或叙述很松散时，电影理论就会迷失方向、不知所措。有人曾将电影陈述活动的时间性来替代真正的（即叙述性的）时间性。这总能从实用的意义上提供一种（目的）逻辑行动。而我们应该弄明白的是：只有从人类行为的目的论中才能延伸演化成这种时间性，实际上，这就是一种实用的演绎推理。当然，这种论点并非是错误的，只是没有涉及产生时间的层面。叙述是一种高度发达且复杂的文化产物，它同样反映了经验社会；而在经验社会中，人们会将某种因果关系视为已有，并将其他视为非逻辑的而予以否定。

一部电影艺术品想把玩时间区域，就不会利用叙述性。相反，它会寻求一种非秩序的秩序，正如连续性这个概念所示。至于哪部分被引入了连续性，这个问题尚待解答。很可能是这样一种情况，即时间与美学犹如孪生兄弟般一同诞生。然而，为了这个过程而使用语言的概念显得极为困难，这个过程只能反映结果。现在，结果自身从美学层面上讲是开放的。同样可能的情况是，这个过程永无止境。在最负盛名的音乐艺术作品中流行这么一种说法——人们从未真正“耗竭”或了解过这些艺术品。凭什么电影就不那么鼓舞人心呢？如果我们以 1994 年奥尔米（Ermanno Olmi）的电影《创世纪》（*Genesis*）为例，就会记起电影如何从发生学角度控制时间本身的潜能。如果这部影片没有创造时间，那么，该片其他的内容就极为肤浅。有趣的是，它用不同的方法分别创造了时间和时间性。

电影时间只是一种极富启发性的例子，它告诉我们在把玩三项式模式的现实性中，如何发现在符号中蕴藏着某种认知。如果所认知的存在模式少于三种，就不可能充分理解电影时间。时间并不严格局限于演化的形而上性或数学

连续性，时间甚至并不只是电影的特性。最后，形而上学并不是全部，而只是为符号过程打下基础。只有以之为基础，符号才会变为一个丰富且复杂的事物，而不只是那些贫瘠的，以一物代另一物的“象征”，也不是“内涵”互相指涉的狂欢（这被称作“阐释”）。现在清楚的是，符号参与了一个永无止境的过程。论点在于所有这一切并非一个理想的视角（即超验交流过程的视角），一旦我们所理解的不只是一种叙述，思想在任何时刻就必定是可以观察得到的，而且是在电影中强加于我们的。

2. 皮尔斯符号学及其在电影中的实际应用

现在，我们终于可以充分享用皮尔斯的符号概念了。在前一章中，我们论述的口吻多少有些隐秘——符号不“是”某物，而但凡某物必为一个符号，其原因就在于先前论述的现实性的三项式模式及其三项式关系的逻辑形式。一旦我们理解了这一层面，就意味着将符号和其他事物区分开来的符号的“诸种定义”是不正确的或片面的。这些符号理论强调自身建立在不同的本体论基础上是有道理的。比如，这解释了符号（符码、意向及象征）在阐释学—现象学—存在主义理论框架中处于较低的位置。“第一现实性”显然是主体的意向性行为，而只有通过这种意向视域，符号才能具备桥梁似的链接作用指向另一个他我（alter ego）。前面已提及符号学中表意差异分化系统的本体论基础，稍后我将对此作进一步的分析。然而，符号学甚至都不是符号的分类，而是一种分类学，可以为能指和所指的“单元”分配差异和身份。作为纯粹的差异，符号恰恰“是”从其所“不是”中剩下的东西。唯一和这种存在类似的是笛卡尔式任意维度空间中的意义。当这种类推被应用于语义学或词源学时，就显得很荒诞，因为这个模式只有通过预设一种隐藏的普遍性才能起作用。词素被分解为更广泛的词素，而普遍性被包含在构成性的词素单元中，这种（而非另一种）普遍性从何产生仍是一个谜，或许仅为某一特定目的的运用而已。

皮尔斯符号学所理解的符号则完全不同。在此，再现是一种存在模式，而且正因为它是三项式的存在模式，符号才得以分类，这一点对电影而言至关重要。我们将会发现，若以之为基础，就可以解决电影理论中更为具体的问题。由此，有人或许会用象征手法形容道：不“存在”像似符号，因为像似符号不是一个可以用来区分事物的概念。它确实是一个不能用以分化的概念，不能用以分析这个世界上的任何对象。万物（包含存在）都是像似性的，如果我们要区分范畴维度的话，范畴维度就成了各种存在模式，因此必须将不同的抽象程序应用于存在整体。

在皮尔斯符号学之前的符号理论，有实用主义、唯名论、范畴论、逻辑关系及形而上学对符号理论的研究，所有这些探索成果都参与构成了符号的概

念。绕开这个基础，而直接谈论符号，对电影预设一种符号性质，以及艾柯所说的通过无限阐释生成符号（仿佛符号是某个具体事物一样），都很容易被误解。但是，在皮尔斯思想体系中，他坚信是“机遇生成秩序”（6.297）。如果肖特（Short 1981：372）说明了皮尔斯的进化目的论具有现实性，这也同样与符号有关。符号没有自动功能，他们的阐释都受制于内在的终极目的，而终极目的既是一种进化的现实性，也是一种范畴。

皮尔斯所理解的符号，是建立在组成关系的三种不同存在模式之上的。在一个世界（及其所有可能世界）中，这是至关重要的元素。没有这个元素，世界会分裂为三个不同的世界。这会导向哈贝马斯汲取波普尔观点而形成的三个世界理论悖论。这三个世界被认为是由不同语言表达力量所产生的三种理想。只有生活世界的语境才将它们连接为一体，尽管从理论上仍无法表明它们之间是如何彼此相连的。与这三种话语或批评相对应的三种有效性不具有逻辑关联，而只是在语言中有事实性的共同存在（Habermas 1981：45）。由于缺乏对那些性质的深度逻辑分析，我们仍然无法从根本上探索对自然的认知差异。如我们所见，正是皮尔斯符号学中的关系逻辑，使每个单独的符号成为沟通三种存在模式的媒介。

不幸的是，对于大多数电影理论家而言，皮尔斯符号学充其量也就像是本封闭的书。可以说，由于关键问题没有得到理解，从而导致人们误解并忽视了皮尔斯符号学所提供的方案。大多数潜在的本体论太过简单，而不能为理解电影意义之精妙深邃提供必要的复杂性（我已说明电影时间性的复杂性）。如果只有一种现实性，三种现实的认识媒介化就失去了所有的魅力，而变化看上去像是一种多余的或小题大做的东西。于是就出现了“图式”和“手法”为（从上至下或从下至上的）多面性提供统一性的观点，而我们根本无法理解为何以及何时是从下至上或从上至下的。皮尔斯的符号概念证明了：自己在当今大多数复杂的电影理论争论中（德勒兹）已经引发了相当多的关注。

皮尔斯为认识与存在这个根本的哲学问题提出的解决方案是，存在被理解为作为符号而存在。当这一观点被运用于如电影这样的复杂问题时，取得了瞩目的成果。皮尔斯符号学关注的是电影理论这一主题。对电影理论的探索不应被人为地限制于电影特性。事实上，电影理论的范围已经受到这种强制约束。因此，电影被还原为类推，被认为类似于句法、记叙、诗性、文风、感知、语言、心理或梦想之类的东西。如果我们在这张表上再添上“作为”符号的电影（作为进一步的类推）则是个极大的误解。正如其他事物一样，电影当然是一个符号，但这并没有引发我们的兴趣。电影如何成为符号，才是有趣之所在，因为这涉及动态的媒介化过程，而不是将符号作为某个静态的对象来处理。因

此，成为电影是形成意义的一种独特方式。皮尔斯符号学只是用不同方法思考形成意义的三项式关系过程。在作为整体的过程中，皮尔斯符号学通过其相关功能来传达单一的元素和相关物。因此，当符号超越其自身所是而成为自身之外时，我们才可以在符号中探究其自身的功能，以及事物自身之外的属性（正如皮尔斯给维尔比女士的信中写道“知道我们知道更多”）。人们发现了这种“更多”形式的复杂性，并且，当我们着手研究电影意义如何形成时，这种探索尤其富有成果。电影显然不是单调的形式，它覆盖了表意的全部范围。同样，人们在电影维度中发现，与存在的他性相连是很复杂的。由于电影的形式十分复杂，人们会指望以某种同样丰富的方法使在外部看来具有抵制性的现实成为可能。作为这种关系性程序的总结，意义显得非常丰富、复杂、微妙且多姿多彩。由于电影符号形式的性质，有些媒介化并不可行。哪怕只是粗浅地看一下电影，我们也会发现，理论的意义无法真正达到，尽管制片人罗默（Eric Rohmer）以及戈达尔的某些连续剧具有相当的理论分量。

我们从皮尔斯符号学理论角度描绘了探索电影的几种方式，由此可以得出对电影的全新理解。皮尔斯十分广阔的哲学语境形成了一个优势：可以从逻辑的以及实用的角度来探索电影符号化过程。符号理论或实用主义并非唯一的选择，而是同一现象之两面。然而，当我们看好符号学种种式微的版本时——比如，著名的符号三分法作为解构语境的符号分类集（像似符号、指示符号及象征）就排除了上述这一观点。构成皮尔斯符号学的“基础建设”从一开始就相当关键。早在 1865 年（W1，303），皮尔斯就发现（符号学是关于再现的科学）了三种再现：类推（模仿）、标记（表意）以及象征（W1，322）。标记（mark）等同于所指对象（denotatum），因为再现与被再现之物之间相类似，而意指是类推。象征“用意指来完成直指（denote with connotation）”（W1，308），并因此很快被称作一个规约符号。皮尔斯后来认为，“再现科学”的视野范围从规范性科学走向演化的形而上学，却保留了以符号学为核心。皮尔斯符号学从来就不是关于符码的简单问题。在这个观点的基础之上，与其他电影理论作比较或辩论，都将无功而返。与之相反，皮尔斯符号学显示出许多当代电影理论中隐藏的“形而上”理论设想。因此，充分将其与再现融为一体，我们就能回到电影的实用主义语境中来。

2.1 电影“是”一类符号

符号分类描述了所有的认知，不管是可能的还是事实的。这个论点有些以

偏概全，不是一个事实性的结论——仿佛人人都认识所有过去与将来思想的结合。这个论点建立在这样一种理解之上，即对于何谓认知的理解——人们可以称其为一种形式或蓝图。因此，它完全不同于涂尔明（Stephell Toulmin）用类比的手法描绘的所有“自然”论证（这些论证回应了在某种文化中可行的行为工程）。同样，它也不同于思想，因为它可以通过一种语言的词汇、语法的潜能得以形成，当然它还需要通过一种形而上的思辨。皮尔斯符号学从广泛意义上论述认知和思想，并描述其形式。“思辨语法”探讨的是一切可能思考及言说之事物的视域，其结果是形成符号分类。既然我们已经探究了这种做法的可能性基础，现在让我们转向分类自身，分析其意义及其为电影带来了什么。

正如从我们前面对范畴分类的探讨中所知的，形式的观念简单且彻底。三种元素构成了每一次思想、认知行为或其他意识内容：（1）它对某种普遍的东西形成纯粹理性的“理解”（这只是一种无对象的概念，既不需要存在也不需要成为特性的标志）；（2）它具有某种存在性，因此，无法认定它当下不是什么，曾经不是什么，将来不是什么；（3）它具有“内容”，即我们总是想到了“什么”。一旦一个想法成形，这三种元素就相互联系并且成为一体，而由这种三项式关系所形成的整体性则被理解为一个符号。一般而言，当不存在范畴错误时，我们能够从形式上用范畴项将一个符号定义为第三性的完美例子，一个符号的功能是，将第一性带入与第二性的关系。我们接下来关注的话题，就是对这种尽可能简洁形式所做的描述。

另一个主题是，符号的一个核心功能是“将无效关系变成有效关系”（SS31）。这个评语有效地表明皮尔斯符号学明显优于本体语义学及早期的分析哲学（Eley 1973）。皮尔斯并不否认，在对应物和相关物之间存在第二性的关系，如果有一种存在关系，那么“这把椅子是黑色的”这句话就是真的，而如果没有存在关系，这句话就是假的。然而，认知意味着比这些更多的东西。事实上，这样的关系只要不是通过第三性，即通过“符号就是这么一种事物，通过知道它，我们可以知道更多东西”（SS31f），为我们所知，那就是无效的。因此，不是通过使二项式关系生效，而是通过规则使之有效，我们使之成为一种行为习惯，而通过这种行为习惯，我们可以最终实施这条规则。对符号关系的这种形式定义，将我们彻底带入了与本体语义学、“建构主义”“认知主义”所描述的电影再现相反的一面。“表意”的领域依赖于一个对象（反对符号学）及解释项（反对“建构主义”）的关系。

皮尔斯将符号定义为“一方面与其指代对象有关系，另一方面与解释项有关系的一个对象”（SS32）。这是“从下而上”的角度所观察到的，而这个角

度是进一步符号化所需的基础。通常，人们将此对象视为“感觉”，它不一定成为通常意义上的心理状态。任何增加机遇可能性的状态都是感觉。同样，较早的概念能够增加其机遇部分，并因此变得更有问题。既然概念中的机遇不能使这个概念成为规则的一个例子，我们能够相当恰当地谈论感觉的特性。但是定义继续道：“……以这样的方式，即符号将解释项带入与对象的关系，而这种关系回应了符号自身与对象的关系。”增加部分的意义在于，符号与解释项所指的对象必须是相同的，“主体”不允许改变。我们对外表看来相同的对象可能会做出不同的评价（这里存在动态对象与即刻对象应用之间的差异），然而，在这种情况下，会是一个完全不同的即刻对象，而非同样的认知增加物。比如，一个物理学家在聆听动人的演讲及这位熟练的演讲者的技巧时，却可能得出一个结论：演讲者得了重感冒。这里就有两个单独的即刻客体、两个符号。

第一前提的假设是：在皮尔斯符号学中，我们能够察觉到意外的外在属性。没有外在性，符号就无法分类，因为只有通过阐释指向客体，才需要三项式关系结构。另外，由于三项式关系的序列性及重复性，三项式符号关系不可能简单，而呈现出（各种）不同的三项关系复杂性。关系复杂性具有的不同意义在于，它们都是思想的普遍形式，并且是现实的。外部的对象不只是作为一个语义单元之他者而存在。如我们所知，其三项式模式的存在一此在十分重要。但是如果三项式关系自身是复杂的，那么现实性自身的符号结构所意味的“模态本体化”即是从根本上对符号的划分。然而，现实性确实是模态化的，并不只是如二项式关系中那样的存在。如我们所见，就其整体性而言，范畴分类是有必要的，而且其数量是无止境的。如果符号是三项式关系，那么符号就能继承范畴的重复、序数性质。如果符号（现实性）是关系性的，其中就有一个指定原则——在相关物的不同复杂性之中。斯平克斯（Spinks 1991）已经对符号分类做了进一步的拓展——尽管拓展到了合理的分类的极限，形式推理的目的是减少多面性的形式数量（Sanders 1970；Marty，1990）。

第二假定前提是：如果符号现实性中的一切都沿着逻辑的蜿蜒小路前行，而这又是思想的必然形式，那么符号分类究竟意味着什么呢？如果存在就是相互关联，那么在相关物中做任何意义的改变，只能由关系性的、范畴的方法决定。阐释性的三项式关系和逻辑科学是统一现实性的一部分。符号表达出了这种统一性，由于符号在其关系（第一位）及其存在的他者（第二位）中包含了此种心态，其目的就在于使符号变得显明真实，并使之成为一种习惯或法则（第三位）。符号分类的组织原则本身，就在其序列性和重复性中运用了范畴分

类的三项式性质。

第三假设前提是：我们目前面临的情况是如何衡量另一个符号分类前提的重要性。作为一种范畴规定原则，重复性产生了一种新的可能——它还存在非认知性关系和非第三位，它们也能够必须有效。每种符号存在都是与同一对象外在意义之间的阐释性关系。这并非纯粹的内部三项式关系（这正是关系逻辑与被称为“再现哲学”的符号学之间的区别所在）（1.539，1903）。如果一切都是知识，其符号世界即是存在于内部，接近于艾柯的“百科全书”，其中，任何一物都阐释了另一物。它不需要真正的外部对象，因为它仅仅是由完美的第三性（或许被称为“典型符号”，即“真正的”符号）组成的。如果规约符号“增长”或符号“退化”，这就意味着一种关系性的“化合价”（以一种复杂的方式）而非第三性变得有效。因此，从形式上以范畴分类的方式而还原的抽象世界，突然变得高度复杂而具体了。我们有着从不同认知关系中所得的不同的认知对象。这包含了无法通过知识而统一的世界，却通过范畴分类的方式获得了不同的其他世界（比波普尔所说的“三重世界”更为彻底）。皮尔斯自身根据这些关系差异为（那些在他所处时代所知道的）学科作了分类，每一门学科都是一个不同的世界，并预设了只能以范畴秩序所分类的世界。

第四假设前提是：使符号分类成为必然的另一种元素——不同“世界”——确实是复杂性的不同程度。皮尔斯的关系逻辑同样在三项式关系中限制了每种元素的不同复杂性。在讲座提纲和致维尔比的信中，皮尔斯更好地阐明了分类，并且两种分类中的类别数量是不同的，这一点并不令人奇怪。令人印象深刻的是：皮尔斯在信中附言部分增加了另一种分类——就是讲座提纲中那种。后者（用三种二元论呈现出十种分类）与信中原来所论述的（用十种三分法呈现的六十六种分类）相比，显得十分粗略，甚至都没有具体罗列出来，它建立在不同的规定之上，使得分类之间似乎变得无法协调。既然任何规定只能通过范畴，那么只有通过依照遵循反复秩序的三分法，分类才可以展开。

我们不得不习惯作为各种类别的符号，这并不意味着符号是反直觉的构造之物。在我们眼前的任何事物都是一个符号，我们看到的只有符号。我们看见了，并实施认知活动，就意味着运用了一次符号。我们能够认知的，不仅是各种事情的状态，还有可能性的不同范围以及所有可能性的消亡——必然性。反思个体认知的这种多元性，会形成各种范畴分类。然而，这种多元性同样被束缚在符号自身的质料性之上（我是指，我们所认知的首先取决于，作为物质本质的符号所允许的认知力所及之处）。某些符号不允许人承认一个事实，其他符号却不允许必要的看法。我们同样还可以说——不顾显而易见的符号质料

性——不同“世界”显现在我们心灵之眼前面。但是，正是由于符号运用了事物的这种显现，对于我们来说，更为适当的当然是认真对待符号的性质。

第一三元关系也是基础的三元关系，就是三项式符号关系自身。接下来的三元关系通过在三个层面（在基础的三元关系之后是两个层面）运用范畴而规定了第一种三元关系。因为符号三项式关系中，不同相关物的不同复杂性，形成了 10 种分类（1 种源于一元第一性，3 种源于二元第二性，6 种源于三元第三性）。这是从图解角度而论的，因为主要的这种是从形式而言（稍后将对此作详述）。然而，这不同于机械的（a+b+c）运算所得的简单分类。符号是对范畴关系的循环应用，是通过精确的抽象化所得的。对于我们而言，同样重要的是，将皮尔斯在 1903 年前后所做的分类努力区分开来。比如，依照利布（Irwin C. Lieb）所附加的（SS160），由于考虑到每个相关物的关系复杂性，分类的数量会而增加。这样就会产生有 28 种符号所形成的 10 种三元论。（这是理论上分的 729 类所余下的），从而消除了确定的不可能性（在 SS84 中提过），即只有低序列的范畴能确定高序列的。当利布增加了另外 4 种三分法，他得出 59049 类，其中只有 66 种是可能的。面对如此明显的混乱，我们该作何解释？考虑到皮尔斯关于符号的重要论稿无法全弄到手，若对皮尔斯做出不当评论亦是情有可原的。一直以来，皮尔斯对分类的原则都保持不变——也就是说，其分类原则一直以来都需要多重循环应用范畴分类——但是他给每个种类贴上的标签，在许多地方却并不一致。逐渐增强的回应引发了一场转换——从纯粹的形式描述，转向由于真实推理的序列而引起的更强烈关注。

然而，三元关系却并不平等。每一元都与另外二元不同。有两个基本的方法可以描绘这些用以分类的三元法：一个以对应物作为起点，而另一个则从关系入手（Pape 1990：46—52）同时考虑到其逻辑的、范畴的性质，会产生被维尔比女士所吸收的分类中的那些内容。但是，在皮尔斯的草稿和笔记中，我们发现了一系列进一步的努力，并应明确尝试厘清比二元系统中“表达—内容”关系更复杂的关系所须付出的代价。然而，符号分类这一问题——作为必然的思维形式——十分重要，我们不能含糊收场。

我们能够通过将符号分类问题置入现实语境和我们经验中的相关性概念中来澄清符号分类的问题。主要的“刺激性”出现在经验中，而在经验中，与符号分类的联系却并不明显。并不奇怪的是，在大多数情况下，人们出于“怪异”目的而滥用“符号分类”就会割断这种联系。确实，认为不多不少恰好三种元素的论断，在这个结构中当然会引人恼怒。罗素曾提出过驳斥“为什么不是四种或者五种?”的问题（SS43）。这些质疑的声音在数学中找到了答案：

关系逻辑语境中的“还原论”。在这唯一的真实世界中，不能在经验的层面上反驳它们，更别说在附带的语言层面。因此，我们不能怀疑对经验形式数量的减少。那些认为有多少种经验就有多少对等的形式是愚蠢荒诞的，因为思维总是还原的（综述）。所以，争论的真正要点只可能与论点数量和验证有关。

当我们考虑其他选择时（略去亚里士多德的10类，以及康德的12类范畴），问题就变得十分明显。我们已经知道，在符号学和结构主义中，最终形式从根本上讲是二元对立，这不仅是指在表达与内容之间的这个层面，它同样在于表达与内容内部的终极元素。这意味着每种意思（sense）（人们不愿在符号语境中谈论体验）都是有意义的，因为都属于一种二元对立的形式——此/非此。显然，这种形式能够通过其他二元对立而增加复杂性（比如，聚合/横组合关系；格雷马斯的符号方阵增加了三对相反关系的二元对立；还有生成论）。但是，最终形式却是 p/－p 式的二元系统。然而，这一终极元素不同于另外两个终极元素——它更为“终极”。所以，符号学能够承受二元理论，是因为当同型元素制造意义自身时是无效的。有一个显著的例子，是皮尔斯与格雷马斯分别对“给予”所做的分析。皮尔斯认为，给予完美地体现出了一种三项式关系：A将B给予了C。这是“礼物”自身概念的分析性内容。在此基础上，格雷马斯认为，他可以将这个相互可替换性还原为“对象转换”，这体现在离析加连接的双重公式中，即 S_1 通过 S_2 失去O再加上O（$S_1 \cup O$ 再加上 $O \cap S_2$）。然而，对意义作二元二项式的还原，却不能表达给予的三项式运作模式，即“更多的某种东西”（参见皮尔斯的符号化定义）。毫无疑问，当只是考虑交换时，“给予”能“退化”为一种二项式关系。这个例子使我们想到，确定经验的终极形式所及的数量极限非常么重要。

讨论电影再现性质的语境，说明了对范畴分析适合应用于符号。单独考虑这么多种符号分类，会使反对者的任务更轻松，而且会失去要点。与这种将意义简单化为二元系统或以图式论为基础的理论相比，皮尔斯更为复杂的描述并不占优势。但是，如果坚持从形式上描绘各种思维的话，并且不会仅仅因为能莫名地解释某种变幻无常的“数据”而放弃这种坚持，就不存在这个劣势。若与皮尔斯的认知问题保持一致，严格地说，就没有必要提出“符号是什么?”这样的问题——我们若不回到符号，就无法回答这个问题。然而，符号只不过“是”形式，作为三项式关系，符号因通过分类确定的范畴而被具体化。

我们必须将最终产物和产生原则区分开来，同时也要将符号分类与三项式关系论区分开来。当范畴应用于符号的基本三项式关系时，三元关系就是假设的抽象。然而，我们通过分类构成三元关系而描绘分类。当我们循环使用范畴

分类时我们在做什么？尽管这是一种纯粹的形式过程——并且正因为如此显得重要——但它确实构成了符号用法，即符号被用作一个对象的外部意义的认知关系。

分类的来源之一就是这样一个事实，即每个符号都被当作“理当如此”，将符号构想为目录清单之类的东西是极大的错误。这种思路有两大弊端：第一，我们能够“使用”符号，这是什么意思？第二，我们能够用不同方式“使用”符号又是何意？简单地说，第二个问题意味着我们眼前所看到的任何事物都不足以告诉我们这是“什么”，因为我们能够认为这“是”某种其他完全不同的东西。因此，一定是目的才能确定这是什么。认知力试图确定这是什么或限制这是什么。这种“当作/使用”本身并不意味着我们可以自由地将这个东西当作或不将其当作符号。将其当作符号，意味着形成意义，而无论是什么东西——甚至降为感知的层面——就已经是意义。尽管“当作”是一个主动的动词，却并不意味着有能力不当作。它只意味着作为“控制的行为”，沿着某个或其他方向的阐释一定是出于意志。正如行动既非出于意志地“将一种系统应用于某些数据”，也不是将阐释视作程序的任意性，它必须遵循自由范畴分类所设立的关系形式，因为每一种显现/存在都因此被确定。同样，范畴的性质是没有新的原则而只有三项式确定的。符号必须是如此复杂的规定。既然符号是再现或阐释，那么，符号如何呈现于其判断，判断的职能就是阐释，并且至关重要。比如说，如果一个符号想或不想整理第二性和第一性时，这个判断却做出了区分；显然，这决定性地改变了符号及其认知能力。在与之相对的反例中，只能取得一种泛泛的认知（最为抽象的知识），在正例中，则意味着作为外部对象是存在的。即使一个几乎不带客观意义的符号不能增加认知，但还是形成了两种认知。在此我们看到，能理解为何以及在何处将范畴应用于符号关系，有多么重要。

由于必须再现外部意义，每一个符号必定是由三种元素组成的关系。基于这个根本的且具有决定性的事实，才得以构建各种三元关系。通常情况下，相关联的作为“自身中的符号”“对象”“解释项”而被给予。这等于说，符号是具有三个相关物的三项式关系，而每一个相关物都具有独特的化合价（作为化合价的比喻是指将不同数量的点连为一个具有多面性的统一体）。只有从这个角度，谈论符号的第一性才是有意义的。考虑到其认知实质，任何具体符号的决定性在此得到确定，这并不会超越关系性范畴自身（Müller 1994：137）。这个基础三元关系的实际价值，在于展现出了符号—认知的世界中连接自身的事件。因此，在每一个意义事件中，我们都能（精确地）将三个相关物抽象

化，而这三个相关物在成为一个符号的过程中，重复地融合为一体。

从狭义的视角简单回顾研究皮尔斯的历史，不能说它们都充分理解了分类背后的符号运作。论文集的编辑们（Pape 1989），为了使之好懂，而“平整”皮尔斯文本中关于符号分类的部分，形成了具有误导性的解读而备受批评。直到最近才大量出版的皮尔斯的研究中，最大的进步之一即是牵涉分类领域。这并不奇怪，因为早期论著倾向于对符号分类所做的开创性（却有限的）研究（Weiss 1945）。甚至对于某些已经提及的符号分类研究而言，也是这种情况，而这些研究容易提供不同的和彼此冲突的看法。但是，现在我们越来越能了解符号三项式的关系性质。

第一，如我们所知，皮尔斯将符号定义为由于逻辑约束而形成的关系。这意味着只有一个品质永远支撑着这种关系——抽离也同样说明这一点，比如，“红色属性（redness）”是连接所有红色事物的性质。

第二，更进一步，我们“在思维中”。这阻碍了我们尝试基础主义，因为每一种思维都是接下来的思维，即符号从逻辑的意义上紧接着前一个符号。为了坚持这一点，仅依靠常识性的经验证据和对其真理性的直觉信赖是不够的。我们必须通过关系性逻辑来解释为何这是必然的，以及这种必然性会产生什么。从这个角度而言，三项式符号关系必须为这种必然性提供证据。

第三，如果在关系中一个性质是逻辑的“引力”，更进一步的阐释——其有与意义相同的外部对象——那么，就具有两个选择。选择Ⅰ：必须严格阐明这个角色所包含的已经被作为一种法则的东西。只有那样才是“真正的第三性”（然而，这并不包含那种法则的新情况，因为如果有包含新情况的话，就会增加某种超越纯粹法则性的东西）。选择Ⅱ：有些性质加入了关系中。这就是皮尔斯所说的“退化”，因为不管怎么说，符号必须处理额外的性质。不管采用哪一种办法，都能使符号过程继续。在案例（3）的情况中，增长的东西（符号增长）是一种更为广泛的普遍性，而如我们所知，普遍性是对直接认知的真正补充。因此，在没有其他存在和特性的相关物干扰的情况下，数学的观点会“变得越来越普遍”。而在（4）的情况下，增长是对相同对象中关系中出现的新角色的阐释。符号分类最感兴趣的是后者。

现在，如果三种范畴分类是思想的终极形式，那么就只能通过进一步应用这些范畴分类来处理增添的东西。因此，下面的问题是：进一步将范畴分类应用于符号关系是什么意思？对这种关系有什么影响作用？因此对这些问题的推理，也属于形式推理——如果范畴分类决定了所有的显现，符号三个相关物性质就只能取决于相同的序列性及其重复性。以（4）中加入的性质为例，由于

具有相同的外部对象，而形成了新的阐释任务。在（认知）这个阶段，一切都依赖于这个角色的类型——“符号本身”。有三种可能性或复杂程度从本体论角度决定了有待生成的意义。格林利（Greenlee）将这些称为“实体化”范畴，它与“事实性”范畴形成对比，而后者建立在基础决定性之上。但是，我们同样能够坚持用皮尔斯的术语来谈论“普遍的”和“特殊的”范畴分类。现在，这种“性质突出”需要统一，但统一性将会把性质突出转换为意义，“从中弄出点什么意思”。但有可能从中弄出的并不是无限期的，因为这是由将会成为这个新符号第一相关物的性质所提前决定的。单一原子的角色会防止其他相关物变得更为复杂。这意味着作为一个符号，这个具有可能性的角色将会与一种单子式的存在相互关联，并且与一种单子式的法则相互关联，或与其他可能的法则相关。换言之，如果一个符号在其第一相关物中具有第一性元素，那就只能在第二个及第三个相关物中具有同等难度的第一性元素。比如说，它将保持“精神意象”（Ⅲ）、纯粹的存在可能性（Ⅱ），因为它只是其第一相关物种的一个风格符（tone）。作为意义的基本规定，只有可能性或第一性的角色对所有其他相关物产生即刻的、直接的影响，其他种类的角色（由于其内在的复杂性）才能够且必须进一步被确定。

皮尔斯花了大量时间为符号确定的分支而斗争，在他后期成熟的哲学体系中体现得尤为明显。正如前面所说的，对于皮尔斯分类做的研究努力而言，1903 年是一个门槛。从这一年开始，我们看见，皮尔斯通过引进额外的范畴原则而拓展了最初的 10 类原则——导致 10 类符号——建立在这样一个事实之上，那就是关系中的相关物自身有复杂性。新增加的原则将关系自身纳入了考虑。根据基础原则，新加入的角色通过三次应用范畴分类，成为符号（而被认知）。因为符号的再现目的，只有在三项式关系中三次将一个外部对象作为目标。因此，为获得这种三项式，必须将三个相关物带入一种关系。首先，“位于自身的符号”（这是通过关系的努力具体化的一个角色），在这个层面上应对三种复杂性。有赖于这种第一复杂性，一个符号化过程必须“持续”到第二层面、对象，再次应用（三次各次不同）一、二及三种不同的复杂性，并在解释项层面重复同样的过程。这样，就完成了三项式关系。

关系自身是新的分类原则之意义，它只显示于第二层面。在这个层面上，最初的角色同样可以将独立于这种关系之外的元素带进来并发挥作用。第二个相关物自己就是一种二项式关系，并因此具有两种复杂性。因此，应用范畴的意义在于确定（在那种符号关系中）相对立的方面。这是最直觉、最接近经验的方面之一。我们所处的符号世界不是自我内部封闭的，而是我们遇到的是外

在的、原生的现实性。所以，这种二元对立关系具有“两面性”很重要，这两方面如何相连也同样重要。这成为皮尔斯发现“即刻”与“动态”之间区别的基础。与之类似的是，第三个相关物的复杂性在于，我们能够看见三个相关联的元素，它们之间的关系分为“即刻的”“动态的”“逻辑的”。在一个符号中通过逻辑能力约束的关系不同于通过动态对立约束的关系。然而，重复性意味着通过前者才能理解后者。再次，这种看法并非是反直觉的，因为我们能够轻易地理解，当我们知道某物时会发生什么，即不只会涉及面对该事物（第二个相关物），或只是通过一个人的幻想来考虑该事物（我们在符号第一个相关物中会幻想）。

如前所述，这种三元关系的整个意义就源于这样的关系。问题并不在于是一种更弱或更强的关系性力量，而是哪一种力量，由此我们再次看到范畴分类和形而上学的重要性。能力的种类源于这里并充斥于全部现实性中。这种三元关系的实际重要性在于“退化”的形式。如果一个三元关系是真实的，那么所有三个相关物都是“有效的”。这就意味着我们要严格看待关系这个概念，也包括化合价的比喻。因此，如果有效的话，第二性是一个动态对象：我们以这样一种方式，将一个符号与真实的且独立的外在现实性相连，如同与一个即刻的“意向性”对象相连。“这个炉子是黑色的吗?”这个问题立刻将我的注意力吸引到黑色的性质上来——不是作为普遍意义上的黑色，而是作为现在就在那里“我”所看到的一种性质。这种确定一旦从意义上无效，第二性就会退化到即刻所成的样子。在相反的情况下，当动态对象被标记为好奇心时，我们就获得了额外的意义。

当符号关系中出现第三性时，退化会产生甚至更有意义的相关性。当我们使用一个常规的解释项，真正的三项式关系就是有效的。一个广泛的（概念）从必然性视角出发，认识到在这个（第一位）“所有过去经验的精神意象”中存在一种必然性。那么，这个第一位本身就是一个符号，并从语义角度再现了这些过去的经验。

所有符号分类的基本三元关系，都是符号自身的三项式关系。我们或许可以将目光限于皮尔斯在讲学提纲中第一次做的分类，这也是他所完成的唯一一次分类（令他的同代人满意）。如提纲中所示，其分类项是符号中发生的关系性事件的抽离。或许如果我们首先考虑其背景，就会更容易理解那些抽象的意义与附加的认知价值。在符号化过程中会发生什么呢？为何用第二个符号来重新解释第一个符号？就同一对象而言，角色为什么会参与到前一个符号中呢？我们必须理解的是，阐释并不一定意味着符号在时间上的连续，或者甚至词语

的连续，而是这个符号自身发生了变化，使意义更为充分。

我们可以将“运动”的符号（观念）作为一个例子。一个小孩儿问道：“什么是运动（movement）?”要对这一问题作回答，就必须解释运动。根据这一解释，“运动”可以是很多“东西”。就其自身而言，运动显然是一个基于一条规则之规律性的观念。因为无人看到过一个事物不同状态的连续，而是看见其空间变化的大致方向。（Ⅰ）当另一种具有不同复杂性的角色加入一个符号时，这个符号的性质就会发生变化。让同一对象的速度作一下改变显然这一事件从本质上讲属于第二性，因为它不再是纯粹的规则；这一刻变化的相反面构成了理念（idea）（被抽离，这是一个指示“index”）。如果这变成了一个符号，就会有一个适当的解释项（就证明其成为一个单符“sinsign”），如果在其第一相关物中，是建立在关注的性质之上，其结果就是符号的“递增”。（Ⅱ）如果加入的角色是第一性质，一种纯粹的属性，仿佛滑雪橇、旋转木马的场面效应（质符“qualisign”），我们所举的例子就会发生一个完全性的转变。这同样将符号“运动”变为某种“疯狂”或“惊险速度”，这就具有了一个恰当的第三相关物。第二个相关物只可能是一种退化的二元关系，即处于并超越了这种二元对立关系的某个角色。发生的事件并不构成理念，情况可能是发生在别处，或只是可能发生而已（这是一个像似符）。除此以外，我们所列举的情况是唯一的符号确定性，它在其第一相关物性质的基础上，不能以其他形式发生。所有其他情况都承认进一步的确定，我们选择其中一个。（Ⅲ）然而，为何不将阐释的过程改为朝向定律方向发展呢？如果将一个角色带入第一个相关物，它就属于第三性的复杂性——型符（legisign）。让加入的角色成为机制或原理，不一定作为一个物质对象，而是作为一个概念（计划，精神观念）。现在有多种可能性（可能有 6 种分类），但是我们选择最广泛的一种。做出这个选择意味着对于第二个相关物而言，是一个符号——因为需要才存在这一角色。对于一个计划（方案）来说，在哪个地方得以实现并不重要。所有进入这种关系的对象可以实现或维持一种“必要的可能性”。第三个相关物可以是任何范畴性质，但是我们要让其成为一个论符（它永远处于抽离中），那么，它就不只是关于某种机制的一个概念，而是对工程问题（其中运动占有重要的地位）的科学理解。

作为对我们问题的回答，这些说明指出了阐释符号过程背后的原因。每迈出一步，都是从形式上变得更为具体，更接近三项式结构中经验的具体性。当然，最终我们只能从形而上学的角度来回答“为什么”的问题，将其作为认知的时间性真实过程的一部分来解答，而这个过程最终会得到确切的看法。然

而，正如列举中显示的，这不只是形而上的推理——这是每一种符号关系的具体三项式结构。正因为前面我们已经分析过这点，在此，只稍作提及，以确保从恰当的视角来谈论关系符号过程。无论哪种情况下，所有那些进一步的形而上思考之基础，都存在于那些著名的三元关系中（它们经常成为简化的对象），因符号化过程的抽离而获得认知。

在这种抽离中，基本三元关系根据以下被分划为：（Ⅰ）符号自身的质料性质、（Ⅱ）与对象的关系、（Ⅲ）与各自的解释项的关系。必须记住的是，这些三元关系是（即将成为符号的东西）通过抽离所得的建构原则，它们都是基本三元关系的进一步分化。

三元关系（Ⅰ）：符号自身的层面。符号的物质性质构成了第一个三元关系，也就是类比的三项式关系。从逻辑角度上讲，这种三元论归于可能性（Pierce，1998：289f），且不同于呈符“Rheme”（在呈符中，解释项将事物仅仅当作一种可能性。在此，可能性更多涉及“从物质到经验”的建立以及特性，这令人想起皮尔斯早期哲学中提到的实质“substance”）。我们可以从三个方面来划分这种三元关系。

第一，质符（qualisign），即“显现的性质”（SS32）（或者风格符）。电影中充满了表达的美学工具。比如，当一个框架将物体大部分的表面置于上半部分时，那个表面就相当沉重。皮尔斯的例子是在连接符“&”与单词“and”以及单词发音“/ænd/”（“与”这一单词的语音观念）之间作比较。稍后分析中我们将会看到电影通常没有身份，却在外形上极为相似。框架构思的技巧变化不多，且进一步阐释的潜能有限，其中很少会渐渐成为真正的类型或型符。从极低的摄像机角度来展现人物角色，通常但并不总是控制、威胁等类型。颜色图式只是在一定程度上受制于品味，我们只能依靠制片人以这样一种方式（连贯地“营造一种氛围”）将颜色组合为一体，从而感知到从真正工艺到品味的转换。尚塔尔·阿克曼（Chantal Akerman）的《黄金八十年代》（*The Golden Eighties*）即是品味的典型例证，而戈达尔的《受难记》（*Passion*）则属于前者的例证。

第二，单符（sinsign），即单个对象或事件（或型例“token”，例如：这个冠词“the”——或副本“replica”）。比如，在某个既定的场合，说出一个既定的词。这对电影而言不成问题，电影通常定会尽力从单个案例中获取整体意义。这一语境中的原理，是展现了一把椅子如何以这样一种方式，揭示出椅子的普遍含义。只有当电影努力说出“真实的事物”（即具有普遍相关性的事物）时，这种困难才显得不可逾越。有人试着走向另一个极端，即制造出具有

极具非凡独特性的电影符号，以至于普遍意义遭受极大损失。有鉴于此，即使在体验性的电影中，也很少出现纯粹的机遇。

第三，型符（legisin），即“普遍类型的性质”（或类型，比如：英语语法中的“the”）。它从来就不是单独的，而是具有一种身份。我们在电影中很难发现这一点。如果我们不用书面语言，在型符类的电影中很少会出现符号。难怪很少有“没有语言的图片”。然而，在电影中仍有一些固定的方向点——比如，中心视角、参照结构，当然还有模拟常规的视觉条件、空间取向、时间顺序等。

三项式关系（Ⅱ）：符号与其对象的关系层面。继第二性之后，这种三分性通常回答了关于“存在物质”的问题，用通常的说法，或者是真实性/事实性（参见 SS83，没有作为基础前提的存在，就不可能形成认知）。存在不仅意味着真实的存在，还意味着可能的或必然的存在。第一种三元关系基本上是单子式的，与对象的关系基本上是二项式的。在致维尔比的信中论述了基于第二种二项式关系性质的分类，而在讲学提纲中，皮尔斯却只简单考虑了基础的三项式中的每个相关物。我们可以根据三个方面来划分每一个元素。第一种三元论来自提纲，维尔比在描述这份提纲时称其为动态对象。如果对象决定了符号，这个对象就要么是动态的，要么是即刻的（提纲中没有提到这一点）。真实的、“外部存在的”对象（没有……符号）像动态那样起到确定作用。由于出现在符号关系中（“在符号内”，SS83），对象是即刻对象。（皮尔斯有一个关于炉子的例子，有助于阐明这个差异：有一个事实上的炉子，能够有机会成为被看见的一个黑色炉子，火烫的炉子，老旧的炉子等。许多即刻的对象，能够不由相同的动态对象来确定，但反过来却不能）。当三元关系忽略即刻对象时，可以通过对象来确定符号的方法有以下几种：

（1）像似（icon），被定义为“符号内部具有某种性质”（即刻对象：“描述性”）（8.352）。电影中的一个例子便是，不管是否真实存在，某事物作为一个符号分享了这个符号所呈现的一种特性。在此，存在不是焦点，因为在两者之间特性都一样。

（2）指示（index），被定义为“与对象形成某种存在关系的符号”（即刻对象：“表明性”）（8.352）。在电影中，更确切地说是在电视中，不同的方法被用以指示现实的真实存在，这到了一定的程度就形成了自己的一种风格类别——记录。纪实风格主要在于避免确定表意的可能性。比如，绝对禁止干预展现过程（通过得出泛泛意义上的结论，并超越所显示的具体客体），镜头不准（通过明显的角度或动作）发出信号表明自己的存在。镜头的在场必须解释

自身，并且不能求助于叙述因果链。所有这些都是第三性，其不能通过其必然性而使符号成为规约符号。确实，指示性能连接显示和被显示物。有人希望从视角角度来谈论镜头（观众）。历史上曾指示出当物质成为镜头时，这赋予了一种作为“踪迹”的历史性定位。在电影中有如此多的现实性效果以及视听性，所以我们需要一种高度细化的符号学探究。视听性天然地易于指示。如果不使用语言的话，视听效果就像没有对象的照片一样（即描述性的单符）。如此，它们便不可能达到比述位单符更高的一类符号。这就从逻辑上转换成了不具有普遍性的演绎命题。但是，语言学视域之外的规约符号拯救了它们。时间的相继性天然地暗指了一种叙述因果性“后发者因之而发生”。一旦建立了这种联系，观众就会（以恰当的逻辑顺序）重新安排顺序。与之相反的是，如果电影希望使事件发生顺序免于被时间性固定或被随意地固定，就必须尽力消除这种趋势。在电影中，指示符号与规约符号一直处于符号学的枢纽地位。

（3）规约符号（symbol），被定义为“与解释项形成联系的符号”，也就是说，它“指的是通过法则进行直指功能的对象”（SS83 和 8.352，Pierce 1998：291）。规约符号展示的，是已经知道的东西。在调制视听时，出现规约符号的情况很少。（尤其是制作得不好的）电视新闻用意象说明了其中的信息。由于其时间性的符号潜能，从语言学的角度电视能够轻易地指示某物，并将其展现出来。在实践中，即使语言学命题本身是有争议的，而且在影视意象无法证明什么的情况下，这一程序也仍然呈现出了验证的力量。用时间性将这两者连接起来，就发挥了规约符号的功能，因为这是通过法则被指称为一个对象。与之相应的视听性是“公共事件”节目和“新闻工作”的各种变体，所有这一切都易于形成修辞。

三项式关系（Ⅲ）：符号的再现。第三性的存在模式是必然性，所以，第三项的第三性是绝对所需要的，或者真实的。根据第三性的三项式关系性质，有三种解释项（在提纲中没有提到）：最终解释项，有效解释项及明确解释项（SS83，SS162）。进入第三性的所有三项式结构式是极其复杂的。在 1904 年写给维尔比女士的信中（SS33），皮尔斯归纳了三种，其中，第一种（“所指或常规解释项”）与提纲中的第三性三项式结构完全相同。这种三项式结构的元素是：

（1）呈符，对其解释项具有定性可能性的符号（Pierce，1998：292）。呈位是最能显著代表语言学术语。发出一个单词的读音并不代表任何意思，然而，它确实意味着一种可能性，即能够在一个句子中，将这个单词与一种性质连接起来。在电影中，这似乎是完全不同的符号状态——因为我们不知电影表

述在哪里。在此，从形式上描述必须强调定性的可能性。电影不得不以一种抽象的方式运作——必须消耗掉电影画面中的表述性质。这些画面似乎总是已表明情况就是如此。存在似乎是电影运作的最低条件，因为摄影中能显示的，只有存在物。颜色、形式、矢量、视觉分量以及其他形式的特征推进点，将符号视作一种可能性。比如，在“沉思”片段中，人们可以观察到心理效应。在这些片段中，对于画面而言，“消息”产生好奇的态度，太过显眼而不适宜。这证明了电影中存在呈位符号。真正的问题是纯技巧的：我们如何在一连串意象中引起这种“视之为呈符”的效果呢？通过实施发挥韵律作用的节奏，并在歌词中实施类似的韵律手法，时间性可以再一次地发挥关键作用。稍后我们在讨论德莱叶（Carl Theodor Dreyer）的美学时会说明这一点。

（2）述符（Dicent）（或陈述），“真实存在的符号”（Pierce 1998：292）。在电影中，认为“在此，这就是其所展示的”似乎接近了真理。在正常情况下，电影及视听性都是述位。我们为了只是定性的可能性，必须刻意地努力表达普遍性或掩饰即刻的命题。

当我们拿到这个符号与电影再现的认知式描述，来比较其不可分割的重要性时，皮尔斯的符号学就更为明显地彰显出其精妙之处：“电影影像当然是对人物及人物图像这一对象的再现，奥森·威尔士（Orson Welles）的画面（或者组成电影的图片序列）再现了奥森·威尔士。同样还以画面的形式再现了这个人，辨认出这是威尔士的电影形象的能力，就是当我看见他本人时辨认出他的能力”（Currie 1995：10）。一部电影不是对威尔士的再现，而更像是一幅没有标题的图画。在进一步的符号化过程中，电影可以成为一种认同工具，对真实生活中的这个人的无心放大。对奥森·威尔士的母亲而言，这可以是一个型符（即她的符号化的第一位已是她儿子的一个符号），并且由于放大，其第一性是一个被用来贴上辨认标签的单符。符号对威尔士一家人的再现，被视为一种叙述，因此，奥森·威尔士成为一种定性，如果继续下去的话，则成为另一个符号化过程的呈位。因此，当居里这样描述时，人们就误解了：“但是，如果我们所关注的是像《第三者》（*The Third Man*）这样呈现叙述虚构的电影的话……那么，我们一定会关注连接电影影像和虚构自身之间，人物和事件之间的再现关系……但问题在于……并不存在那些人物与事件，因此，也就不存在电影与虚构事物之间的关系，再现或其他。所以，我们的影像不是一幅关于哈利林姆的画面”。呈符包含了叙述问题的整个范围——当代理论试图通过传达或实用语言学工具解决的问题。上面提到的将（任意）一个符号退化为一个呈符的符号化过程，等同于“陈述活动”“历史话语”和“讲述性—叙述性”

的态度。我们能够叙述是因为我们预设了“拆解”（格雷马斯）。一个符号的指示和述位必须变成像似和呈位。否则，这个符号依然指向一个确定的世界，指向确定的某一天电影拍摄现场的奥森·威尔士一家人。甚至是在记录电影中，叙述永远只是一种叙述可能性——其关键不是存在而是可能性。威尔士在多大程度上丧失其存在，就在多大程度上成为一种可能性。用皮尔斯符号学的术语来讲，对象联系只是一个呈符。但是，正如该术语自身所示，一个呈符渴求通过符号化过程使自身（以一种试推的指示关系）与认知型的知识发生联系。在我们所举的例子中，这种荧屏人物在一个已知的情节中假定了一个人格（我们能够忽视图片式的知觉符号化，这种知觉符号化过程是自动的，只要没有引发歧义的感知对象，Nesher 1997）。因为情节总是在一个既定的社会中被人了解，情节只需要一种可能性变成解释项，需要将一个呈符变为论符。

基于皮尔斯符号学的电影理论能够避开心理学，包括诸如“想象”之类的新定义的精神官能。居里认为，这确实是一种再现的符号化过程，或“模拟”（Currie 1995：144—55）。不管这是否是一种个体的或者“非个体的想象”，对叙述来说都是无关紧要的。对行为的模仿启发了利科具有创建性的观点。作为叙述的本质，模仿永远是构建一种目的论的实用逻辑。正如任何不同的文学技巧皆是电影呈符的解释项一样，这是一个电影呈符的解释项。“从前”所起到的符号功能是一种“拆解”的去—叙述，去—指示物的作用，它极大地改变了空间时间的方向，而用一个规约符号，型符的解释项来构建一个崭新世界的情节。简言之，皮尔斯的实用主义原则所提供的，作为对指涉性认知的描述（试推法），将变得十分明显。用试推法完成画面的确切例子就是情节。

（1）论符，“符号法则”（Pierce 1988：292）。用语言学的说法来讲，这个符号是一个论断，将一种性质和一个对象统一于一体，通常被分为若干语义单元。电影中如果不使用语言，就很难想象电影如何能做出真实的论断，而这一论断总会产生普遍的影响力。形成论符的符号化过程，必须至少在其三项式关系中有一个规约符号，因为在存在中没有普遍的东西。因此，电影使自身摆脱指示性及像似性关系的难度，解释了其认知的局限性。论位符号的逻辑过程是演绎推论。正由于自身的性质，电影指向试推法（试推法由于其再现性的客体及其内在的美学性质而产生影响）。然而，再一次地，这是一个“当作”及进一步延续符号化的问题。如果要形成一个序列的画面来作为真实的陈述（即不只是作为关于存在的陈述），电影势必利用上述语言之外的复杂策略。

我们要抛开在第三性这个层面的三元关系的丰富性，而向其他研究敞开大门（1986：351），皮尔斯在致维尔比的信中提到了这种丰富性，却没有对其充

分展开论述。每种丰富性都说明了一种认知差别，尤其当我们考虑到认知的心理状态（第一性），以及对真实的确认状态（第三性）时。

2.2 电影的像似性：符号学的第一原理

2.2.1 皮尔斯符号学之意义

我们不能将电影符号学误解为一种静态的命题，即通过符号的定义就可以排除的命题。只有作为整体的现实性才能限制认知（即阐释），且只有这样，认知才会与可能的现实性（如我们所知，也是现实性的一部分）发生关联。这样一种无止境的阐释链，似乎藐视任何将意义固定在一种媒介上的做法。我们不能将电影符号学与自动诗学系统“电影”的“现实构建（其中，正是这个确定系统自动再造及其环境电影现实性的系统中介）”相比较。与之类似，提倡“电影语言”及其相关的一套规则与元素，暗示了用一种自我包含的方式来描述电影的可能性。然而，皮尔斯符号学并不承认边界。因此，我们必须排除任何意义上的“区域化”。

然而，“电影符号学”中的属格（所有格）并不意味着限制或局限性。它不是客观的从属关系（作为属于电影的符号学），而是主观的从属关系（由电影呈现的符号学）。在皮尔斯的语境中，这是对该术语的唯一有意义的理解。从这个角度而论，符号学的语言范式明显不同于以范畴分类为基础的广义符号学。然而，我们使用皮尔斯符号学时依然要关注的，是电影的而非普遍的意义。尽管不能做这样的阐释，也要考虑其他的意义来源。从一个既定符号的基础，形成两种可能的认知方向：一个是更为含糊的进一步阐释，而另一种则使之成为更为普遍的认知。我们必须从电影符号来推断这两种方向。

这两种方向使得对电影特性的探讨显得很有意义，但却使人清楚地看到，意义不会停留在这个阶段。比如，在接下来的研究中，我们将从两个方向来深究这种动态机制，而机制的中心就是陈述活动。尽管电影符号是特别的，但至少它重构阐释的路径是有趣的，而阐释路径又依赖于原初的电影符号。比如说，叙述性（陈述活动）依然具有电影性。在此，从电影之外进入一个逻辑，而这个逻辑并不完全包含在电影符号之中。为了变成目的论符号，移动的意象必须穿越不同阶段不断增长的意义。但是即使在这个叙述的、目的论的阶段，意义也会通过一种特别而直接的时间关系，与电影符号产生关联。沿着相反的方向，则会形成一根类似的阐释链条，允许电影符号以其自身特有的方式，成

为审美意义。所以，这两种方向都行得通。而其他逻辑关系只要是有效的，就会对电影符号学形成天然的限制。

那么，在电影符号中，什么是特别的呢？要知道甚至连电影认知论哲学都不能摆脱“电影本质”（Currie 1995：1—16）。然而，符号分类没有依赖“解释数据”的图式等，而是为这个不可或缺的问题提供了一个崭新的答案。为了电影的构成性关系，对于关系和形式的符号理念，我们需要做批判性的重新思考。于是，电影如何与其符号的物质限制产生关联，电影与现实性的关系典型性体现在哪里，以及这种关系如何形成与意义或思想的联系，而意义与思想又应该是电影所特有的，这些问题就成为有些研究的起点。简单地讲，电影所特有的，主要是一种非语言学符号的物质性，一种外在的现实性，它不可避免地是一种时间性，并且具有一种通过叙述行为，最终成为时间性的空间的特性，以及一种主要是非陈述式的，且最终是审美知觉的意义。所有这一切都以特别的方式，通过第一性范畴分类连接起来——时间、实用像似符、创造价值的美学过程。我们采用从符号学所具有的这一观念，观念通过重审电影理论中的经典问题来创造性地阐述。

电影特性同样还与“像似性”有着明显的关联。而在符号学中，像似性在19世纪70年代是一个热门话题，在电影理论中得到了许多回应。然而，电影词源和横组合关系单元的差异系统等，都是“意义”的静态形式。尽管电影对于认知的任何非动态的理解而言，都是一种难以把握的东西，在将时间维度引入符号自身的定义时，所遇到的困难就体现了这一点。但当我们彻底重新审视“像似主义”时，仍可以断定电影再现就是一种像似特性。

2.2.2 电影再现如何形成电影像似符？

当我们做出结论，认为电影是像似符号时，这不只是一种说法。现在，我们到了通过（导向符号分类的）原理，来精确定义这种像似性的时候。比起电影文学的普遍说法中所理解的像似性（这些理解中，该术语只意味着意象的电影基础），这种定义将更为精确，也更为形式化。与之相反，在论述皮尔斯符号学理论的过程中，我们能清晰地说明电影的特性，且能够从形式上对其进行描述。

首先，没有理由否认电影自身确实能执行再现功能。电影不仅是叙述的一个根基，也不仅是对可认知世界（即叙述世界）现实再现这一层面所依赖的基础。令人遗憾的是，在文献中我们过于频繁地看到，人们渴求从理论的角度在意义中来分析一个坚实的基础，而这是行不通的。这种倾向无可厚非，且这种

意义能够被带入命题形式，但皮尔斯符号学却不受这样的限制，它认为符号始于形成命题之前，同样地，再现以任何一种获得了三项式关系的事物为起点。因此，认为电影是一个符号的观点，就等于是说电影是一种再现。我们需要铭记于心的是，在电影开始叙述之前，它就已经是一个符号。

在我们观察符号化过程如何开始时，就可以看到电影特性，或者说真正的电影符号本质。作为一个关系性事件，一个符号能将三个本质上不同的相关项带入一种关系中。如我们所看见的，这可以是构建性的或是还原性的。意义要么在普遍性中增加，要么在模糊性中减少；或者随之更为具体，或愈加模糊。如果意义是普遍的，其第三个相关物就完全决定了符号。一种关系如果包含了超出对这种关系的第三性的确定，就不是真的。在电影中典型的例子是某个人物突出的品质。

如何将这种形式描述转化为一种无法想象的意义？可以让我们设想一个漂亮的对象“G”。如果“礼物”是一种真正的第三性关系，则它完全决定了作为礼物的“G”的三个相关项为礼物——比如，法律意义上的订婚礼物。现在，同样的对象“G”，进一步通过一个不构成上述原创关系的人物角色得以具体化。比如说，在奥尔米的《创世纪》中，我们发现了一个关于礼物的经典片段——该隐和亚伯的祭礼，从他们二人献祭的差异中可以看出，有一种角色超出了“礼物”的概念，且要靠接下来的符号化手法，用这一角色制造一个符号。让我们假定，这个参与的角色是某种“恩典”“断然的接受”（超过“礼物”关系自身），或分别为“苦难”与“挫折”。然而，这种语言学的描述不可能表达我们在电影中所看见的东西，因此，如果将所有这些表述组合起来，都将没有意义或毫无关联，且并不形成冲突。只要移动的画面可以建立起关系，它所起的作用就是一个可见的、可感知角色的退化意义。

我们所讨论和关注的电影符号是永恒的，没有被消除可能的存在，它包含了某个角色多余的特性，超越了协调符号关系的普遍性逻辑。

既然这个角色永远处于符号化过程中的第一个相关物中，所以电影绝对充满了第一性。因此，我们可以说，电影是像似符号。事实上，这种第一相关物的性质，符号自身——同样决定了所有其他的相关物——从原则上能成为第一个三元关系中所描述的三种中的任何一种。如果是这种三元关系中的一个第三位——也就是说一个型符——能够确定关系，使关系能包含一个论符。然而，从原则上讲，人们很难在电影中想象这种可能性，只有一系列的图像和声音（除了语言）可算作是型符。正如我们在专论绘画时所遇到的情况，图解的经典规范很接近意象型符。在电影中有很多单符甚至更多质符的例子。大多数单

符都是通过叙述言说的“拆解”程序来支撑的，但这对于电影符号而言却不会形成障碍。然而，通常情况下我们发现，保持可能性的符号从最严格意义上讲，却是真正的像似符号。事实上，这些符号只能在其第三性中有一个呈符，而在其第二个相关物中，只有一个像似符号。当然，所有这些都是通过第一性，也就是符号自我来确定的。

很容易理解为何呈现这些电影像似性的例子有相当大的问题。当皮尔斯列举说明这类符号时，他通常提到“红色的感觉”或类似即刻的感觉。相当清楚的是，这并不是指颜色的价值，正如伊顿（Johannes Itten）专论颜色中分析的那样（Itten 1970），是当我们看见一片罂粟田或日出时的那一瞬间，或是塔可夫斯基（Andreij Tarkvoskij）的《牺牲》（*Offret*）中看到惨淡的北欧之光时所产生的感觉。这确实是一种可能性符号，因为“看见红色”并不依赖作为一种关系的交通灯。同理，如果电影中占大多数的是第一性，这就意味着那种过量必须独立于任何（有效的）关系——或更确切地讲，过量作为质符所能确定的，只是一种可能性。诸如“红色”这样的由第一性决定的关系，从比法律关系更低的程度上来讲，它决定了所有三种相关物（即用不那么强的逻辑力量）：在这样的情况下，逻辑力量是如此的强大，以至于这个角色的存在必须是一种必然性（因此，从心理学角度讲——它的独特性并不值得关注），而其可能性则是一种规则（即一个类型符）。相反，呈符像似质符作为像似符号，与这个角色的存在相关，这样，它就可以在别处其他时间存在。而它们对此的阐释，也 研究者提供了一种模糊的理念。然而，这并非一无是处，而是已经在某种具有普遍性的模糊观念的外表下统一了多面性。

与电影像似性相反的一个例子是，第一个相关物被引入一个第三性的且更为严格的范围中。如一种颜色的“无效关系”或某种像韵律节奏那样无法感知的无效关系（从舞蹈到音乐，运用到被理解为运动的电影蒙太奇的节奏）——被有效地融入叙述性中。这并不是说在第一种情况下这种颜色没有意义，而是从一种完全不同的意义上讲，当这种颜色出现在一个故事情节中时，“它”显然是有意义的。

或许这种结果会引发这样的质疑：电影到底能获得什么样的精神内容与看法呢？我们不能拐着弯说，精神内容的正常情况就是认知，甚至我们也不能认为，认知最重要的部分就是所认知的一切。相反，进一步研究会发现，模糊性如何构成认知。事实上，模糊性将我们关于再现中对像似性或第一性的探讨拓展到了逻辑和本体论领域。因此，认为电影与再现第一性之间有着紧密联系，其涉及进一步地认定其逻辑地位及其存在是模糊不定的。在符号分类中，呈符

一直以来都具有第三性的可能性。而如果电影首先是一个呈符，那么我们或许更多地想知道它构成了哪一类认知。

毫无疑问的是，皮尔斯认为，认知永远是对现实性的认知。从哲学角度讲，他是一个批判现实主义者。然而，正是由于这一点，可能的被认知物必须在某处有一席之地（即有可能被认知的以及被认知的可能性）。在作为第三性的法则这方面，论符是已经被认知的认识。就存在这一方面来说，命题就是真正被认识的。如果作为真正认知的现实性认知多少取决于认知的总体性（终极的解释项），那么这种总体性必须模糊地存在于所有认知中。真实是一种可能性，也是符号关系中第三个相关物的可能性。但是，无人否认事实是认知所需要的，这是逻辑呈符的形而上功能。现实不能等同于实际或存在物，当然——或许与这个词的普遍用法相反，如果它是被认知的话，就包含了普遍性——也就是说，假设到了论位的程度（作为一种符号分类），如果有可能被认知，它就包含了模糊性——达到成为术语的程度（Richter 1995：167ff）。随着逐渐增加的，作为术语的纯粹性，术语只是空的信息，尽管它们是有效的第三位。正是通过实效主义，皮尔斯将其处理为现实性。它们代表了一种“行为”或一种“行为实施”，正如命题性符号所指代的那样。因此，对于皮尔斯而言，“内涵”确实用其不同程度的模糊性构成了普遍项。探究纯粹术语的领域会带来一些不便，即任何完全的认知，都绝不会是一个纯粹的术语，但在某种程度上却永远是一个论符或述符。

在电影中，如果没有为其找到认知功能的话，像似符模糊性确实会成为一个问题。它肯定会对电影理论的实际使用提出反对，因为每一则叙述例证的确定含义都会使其失效。用关系逻辑来描述电影符号化过程，并不能足够细致地防止误解的产生。电影中占主导地位的是第一性，但这并不意味着，它只是某种“含义”模糊的东西的大杂烩。再者，电影及其他地方的像似符号，并不等同于某些抽象艺术领域中的发现对象。它们不是源于符号化过程中的随机拼凑，“模糊”并不意味着不清晰，而是再现的充分三项式关系的逻辑结果，及一种清晰的且能从形式上描述的一种关系的逻辑结果。正如任何一个符号那样，它参与了真实，却并不借助认知的必然性。在一个符号的第一相关物中，任何东西都是随机的、混乱的，但都能在关系中统一其多面性。当一个符号分裂时，即当它变得不可理喻或毫无意义时，恰恰是这种统一无法再起作用的表现。

电影自身的像似性，在不额外指涉任何对象，或增加诸如叙述逻辑这样的必然性时，并不会考虑到任何确切的意义。由于盘旋于一个又一个的印象不是

长久之计，所以它不停地要求增加精确度。即使感知已经是指许多感知的普遍性，正是由于这一点，一个人可以说已经看见这个或那个（但是“这个”已经是不同于“那个”的广义）。因此，最好将电影像似性看作多余的像似元素，而不是纯粹的像似性；除了在极端罕见的情况下有纯粹的像似电影，纯粹像似性只是一种抽象化。然而，像似对形成意义是有影响的。它使意义绑定在可能性的维度中，却依然是一种约束而非任意性。一个阐释者意欲将他想要的角色融入关系中的努力，绝非出于个人意志。因此，像似性及其逻辑上有牵连的模糊性，都是有效地建立在一种形而上或存在状态上的。皮尔斯在其 1905 年的《一元论者》(*Monist*) 系列论文中，明确宣称了这一点：“……现实主义的经院哲学教条通常被定义为这样一种观点，即存在普遍的现实对象，如果，它们不是这样的唯一对象。但要坚信这一点，我们必须同时认识到：除此以外，还存在现实的模糊项，以及尤其是现实的可能性。因为可能性否定了必然性，而必然性作为一种普遍性，如同任何其他与普遍项相冲突的一样，都是模糊的。”(1998：354)

将模糊性、可能性作为一种现实性的观点是富有成效的。如果这不仅仅是一种用心理学讨论某人碰巧知道得不充分或不确切（同样在《一元论者》中说过）的事物，那么，它确实是一种精确的认知方式。有人甚至会进一步认为这是最广泛存在的认知模式，正如皮尔斯最具争议和误导性的例子所示。“棉垫中的钻石”是最为常规的认知对象，尽管现在人人都通过化学书得知，这确实是最坚硬的物质之一。然而，人们无法认知这一“硬”的属性，其不只是纯想象。我们必须假设，有许多事物的许多性质还不为人知晓——或者，反过来说，人们所知道的任何事物，都只是不完整的知识，并且将一直如此。模糊的认知，而非完整的知识，就是正常的情况。如果我们已经掌握完整的知识，就无须符号了，有事物的必然性就足够了，而且根据所有单个情况皆遵循的法则，以及法则所完整包括的该事物的属性就足够了（正如皮尔斯含蓄地评论黑格尔时所说的：“如果我们是神”）。然而，从认知的角度而言，我们依然感到意外，并且不得不接受模糊的概念。现在，像似性正是认知不确定性中不完整的占位符。

由于其像似性，电影从本质上与“棉垫中的钻石”产生了联系。电影的“撒谎”是真实的，但是这样的假设前提显示出真实的简单主义概念。没有额外普遍性逻辑的情况，电影本身不可能通过必然性逻辑成为真实之物，甚至不能形成一种真实的关系（纪录片的吸引力并不源于电影符号，而是源于对拍摄制片的物质条件的了解）。相反，电影符号的像似性质，从本质上揭示出了仅

仅是可能的真实，其方法是说“你看见了，确实是有可能”。如果我们作一个假设命题，可能之物与呈符产生关系——而电影并不需要做出这个命题。一个呈符没有论断任何东西，而只是一种确定的可能性，且因此是电影的像似性。根据皮尔斯对呈符所作出的解释——“是红色”如果是一个命题的话，电影符号像似性的逻辑地位就会充满了诸如“是温暖的、红色的、平静的……”等谓语。论断要求占位符充满一种元素，通过这种元素，电影可以配置自身。然而，这样的逻辑地位并不是可以持续的。尽管在电影中完成句子并不受句法上的压力，论断一个无任何确定性的角色品质，即意味着回应了一种纯粹的美学态度。

然而，如果像似性只是一系列阐释链条中的一个新元素的话——而这条阐释链条依赖前面的符号——它作为其对象的一个“非完整知识”方面而为后者增加了东西。这种负面的表达方式以一种正面的方式进行重新表达，在认知行为中属于怀疑的方面。现在，怀疑当然阻碍了知识及其与之相连的确定性，但同样激发了人们创造性地去探索新的确定性，这样的探索牵涉精神实验——去想象可能世界。因此，可以将这个可能的对象设想为“可能是真的”，且因此并不“包括表达者所说的……整体知识”（Pierce 1998：355）。在这样的语境下，皮尔斯列举了“棉垫中”过度保养的钻石（1878），形成重要的重新表达。皮尔斯说道：“假如在一张棉垫中形成一颗钻石，这颗钻石在任何边角都未曾受到挤压的情况下，被逐渐磨损。那么，这将只是一个命名的问题，即钻石是否应该被认为是硬的。毫无疑问的是，这是真实的，除了那个‘只是’的虚假性，它意味着规约符号并不真实。命名法涉及分类，而分类就涉及或真或假；而所指涉的普遍东西要么在这一种情况下是真实的，要么在另一种情况下是虚构的。”（1998：354）

这一极端例证有什么意义呢？承认非整体知识的后果，会形成一个开放式的问题，那就是不可知的如何成为可知的。因此，如果任何其他事物都是棉垫，那钻石的“硬”性又是如何得知的呢？（这牵涉广义上的“事物的神秘状态”Pierce 1998：357）如何显明这一点？现在预先掌握尚未知晓的东西，只不过是徒劳的推测，因为这等于使理论的核心部分成为黑匣子（记录飞机情况的自动装置）。然而，认知的深化并不依赖于偷窥黑匣子里有什么东西，而是依赖于已经以可能性的形式存在于黑匣子里。在这个例子中，这种可能性是一种建构纯粹特性的情况（“……是最坚硬的”，就是可以轻易想象得出的绝对坚硬性），但是，不能用钻石来论断这种情况。因此，“所有钻石”这个主语不具备这种成为最坚硬物质的属性。然而，在皮尔斯的例证中，该主语必须用这样

的一种实验方法，却永远缺乏对立关系的可证实性。作为一个符号，它没有指示（即抽象的“坚硬”依然是一个像似符号，而没有和钻石一同被带入关系中），并因此能够产生一种不再是呈符的解释项。

“如何认知非认知的事物”，为何这个问题应该有相关性？由于规约符号的真实存在，规约符号假设知道——也就是说，假装通过普遍的看法认知偶然的关系。所以，“闪光的钻石”作为一种知识的规约符号必须形成一种作为新兴规约符号的“最坚硬质的钻石”（并由此或许会形成一种包括其电流及亚原子、结晶、光子弯曲等属性的规约符号）。由此，像似性撬开了已为人接受的固定知识结构。这种精神游戏是有可能的，因为没有特定的事实。所以，甚至在一个棉垫的世界中，也有足够多的属性已经粘连在钻石上，与可能的新属性以及最坚硬的属性相隔绝。那些属性的结合，与其属性的相似性，属于像似性的领域，即试推。皮尔斯在不抛弃现实主义的情况下，给出了绝妙的答案，这就是他所说的“普遍条件命题”，它既描绘出一个对象的行为，及其所能预见的和想象的所有情况，又同样允许未来可能发现的进一步情况。这才是作为可能是最坚硬的石头的钻石，与哲学家所指的石头（没有其他被认定的属性）之间真正的区别所在。

因此，每一个对象或事物的状态，都处于以下两者的中间点：其可能性及其被完全认知的状态。在实用主义语境中，作为可能性的模糊性是真正的符号——确实，它们是唯一形成详细推理的符号。那么，认知就不是历史意义上的真实（或必然的）经验。认知必须存在于别处，在被发现之前或真或假。其所遵循的原理是：电影的像似性是可能的元素，而可能性存在于每一次认知中。然而，这只是从理论角度而言的情况。具体说来，每一个知道的人都坚守观念，以便知道一切，直到下一次产生怀疑。

像电影这样的可能性符号，它依赖于电影的像似相关物及其物质属性。一个移动的画面难以表达这样的法则，即揭示出一幅画面应该如何拍摄以及如何阐释。这是以好奇的心态来打量诸多事物。在电影《向玛丽致敬》中，从上往下的角度所看见的月亮、台灯、光线就是这些事物，并且还有更多，却都是人们无法确定的。如果一个符号意味着“更多”，那么是由于其像似性达到了这种效果。而人们所不知道的或尚未知道的，或永远无法知道的，依然作为一种提示而在场。这是寻求结果的一种认知，而这个结果可能会得到进一步探索，也可能一直被搁置，悬而未决。在第一种情况下，这将会成问题；在第二种情况下，这或许会被认定为一种奇迹。而美学的态度就是这样一种奇迹，是一种对“更多”的提示，且从未获得知识的地位。真正的美学态度或许是唯一的方

式，通过它，我们能够维系像似符号（本身是不可持续的）的不确定性，然而，稍后我们将讨论，并不存在媒介的单一美学层面，所有其他层面都是通过因果关系而确定的符号及认知。很显然，电影美学并不局限于用画面表示层面。与之相反，符号退化解释了为什么任何一个符号都能够——通过双重退化——成为一个像似符号。因此，即使一种完美的叙述目的论，能够“退化”为用一种像似的美学方式所认知的对象，将故事作为一个整体来理解（用一种审美的态度）仍然让人不知其所以然。悲剧效果，尤其是对违规越界予以痛苦严惩的不完满所产生的悲剧效果（通常让人敬畏且“疑惑”），是一种令人晕眩的，并非确凿的思维状态。当然这并不是说对情节的理解不够完整而导致的不确定状态，相反，这恰恰是一种建立在完全理解之上的东西。简言之，当规约符号再次获得（并且将这样保持下去）一种像似性时，就会产生这种情况。

然而，叙述逻辑扬弃了电影。尽管叙述从美学角度弱化了电影，但起弱化作用的仍然是叙述符号。这里旧病复发的，不是电影像似性而是叙述像似性。比如说，作为一种意义的悲剧效果不同于从镜头中满足的感知好奇，一旦“更多”的电影像似突出性在叙述世界中得以解决的话，就会变成目的论解释项的一个相关物。有人或许会对此推导出一种更为夸张的公式：“欢喜大结局就是电影自身的消亡。”电影的像似性符号缺乏可持续性已产生了一种永恒的法则——叙述知识。当这些叙述知识最后被定格为书本时，就成了一部部电影：其在被解释时也被下了定论，时间的结构转化为某种目的论。只有到了这一阶段，电影才带有信息或伦理道德。但是，这已不再是电影自身的独特属性了。

就这一点，有些电影理论家或许会因“畏惧空虚”而绝望：怎么可能将如此具有流动性的，本质上会消亡的对象进行理论化呢？如果电影确实在本质上是像似性，那么电影中就不具备我们在书中所看到的那种能够被归纳为理论性看法的意义。这种观点基本上是正确的。在此，我们涉及了皮尔斯哲学中最具代表性的元素。

正如我们所见，范畴分类是研究各种关系所得的成果。现在，在这样一种范畴性质中会牵涉两种无限性：高层和低层的。高层的无限性是关系的无限进展，与此同时，低层的三项式关系成为高层关系的范围，符号是三项式关系的各种例证。在此，当符号从一种三项式关系“演变”为另一种时（这可以历时性地实现，因为认知进程朝向更完整的符号，当然一直会关注同一个外部对象；同样也可以共时性地，作为对一种确定事物的一个既定时期所形成的常识性认知的拓展），我们发现了这种高层的关系性无限性。在符号的语境中，一个符号的第一性相关物被称为符号自身（从高层无限性的角度来看这一点，是

有道理的），我们根据这一看似古怪的称呼来研究符号。我们已经看到，这就是能构成符号关系的属性。据此，自然可以得出，符号的每一层含义都可以接受分析，每一种符号关系作为其“简单”元素，都“包含”了其范围。

但是，将一个符号分析（拆解开）为自身的可分析性部分是不妥的。这会瞬间消除符号所取得的关系性，而且这意味着回到了发生符号化关系之前的认知阶段。然而，因为符号不是由临时组合的义素特征所组成的，分析符号并不产生符号的“组成部分”。相反，分析确实是无限的，正如我们所见，皮尔斯早年认为，存在与实质标志着认知的局限。因此，他将其分别认定为第四类及第五类范畴。稍后，他又放弃了这种思想，因为此二者都与事实认知无关。事实上，一旦皮尔斯放弃了那些纯粹的、无限的局限性，就意味着充分意识到范畴分类真正获得的成果——范畴创造了关系。实质对认知构成了形而上的限制，但作为无法减少的（感知或任何其他性质标志）多面性，可以通过存在得到统一（存在相应地是纯粹的同一）。

就一种关系逻辑而言，这些都是认知的前提。从认知的角度来看，在任何认知中（即在符号中，作为唯一的关系）都能看得出（也就是说可以将一个符号分析为其性质，然而同时，它也被导向其普遍性）（Baltzer 1994：90ff）。更进一步，介于这两者之间存在符号化自身的领域。符号的存在模式恰恰在于符号既是真实的，也是偶然的：它不仅是潜在的（如性质一样），也不仅是永远真实的（如普遍性所要求那样），而是成为符号就意味同时既是真实的和潜在的，并且也是普遍的。

皮尔斯所举的一个气球的例子，充分展示了这一点。首先，存在一个极小的点，在那儿只有一声爆炸所产生的轰动响应。一旦有过路者意识到了爆炸声，就产生了一个符号的真实性。但是，悬浮在由氢气等组成的空气中，氢气球的物理原理是永恒的。尽管有其永恒的普遍性，其仍需要有人认知这一种真实的场景。就在这一点，对于一个路人而言，这个场景就变成了一个符号。当然，真实性在本质上同样可能是想象出来的，想象正如一次爆炸场景一样。必须阐明的是，在没有这两种无限的局限时，我们绝不可能运用一个符号。

无限性作为关系逻辑所要求的是符号认知的前提，通过其第一相关物的性质，论断从电影到第一性的特别关系，我们同样可以用其论断在认知符号链条中电影所具有的特别地位。如果模糊性是现实的（就实用原则中的可能条件而言），并且是真实的，正如它们作为符号分类所允许的能力一样，那么，这就是可能的。

可能性是认知自身的一个无条件的前提。我们可以以很狭义的方式来理解

可能性，在可能性与存在之间制造分歧。以这种方式使虚构成为事实或真实的对立面是可行的。可能性同样也是现实性，其原因却不是这个存在物。第一相关物已经说明，可能之物之于事实的角色是不可替代的，就像可能之于任何再现的不可替代性一样。然而，（正如第一性三元关系所示）对这一分量的“估计”是不同的，如果电影中的像似性很高——并且如果这一点构成了一种电影特性——就是好的预兆，因为其重要性及其特别的影响。

基于电影的像似性，现在我们能够以电影特有的形式来探究美学及叙述的意义了。

2.3 从电影语用学到电影实效主义

皮尔斯认为，对于认知而言，实用不失为一个好的建议。没有一种观点在不能被转换成指示的情况下，能够毛遂自荐。我们从人的行为着手，从探究行为实施中所产生的意义性质开始；在本章结束时，我们将回到这一点。现在，实用主义将电影意义带回到其自然的，即实用的语境中。作为思辨语法，符号是意义的核心。即使如此，符号也只是意义的一部分，是电影实际运用的电影符号。从更宽泛的角度而言，符号只是认知行为中的一种广泛形式。在亚里士多德的形而上学中，这是在物质世界背后起作用的形质论。而在皮尔斯的形而上学中，只存在运用背后的符号（即不再是物质的符号）。那么，符号就是元符用学的；据此，我们必须从一种纯粹形式的意义来理解“元”（meta-）。一旦我们已经掌握了作为特性的电影符号，就能够确定电影的特别运用，那么，电影实用主义就不只是全球性及必然性的意义语境。作为一种视角，这也同样是皮尔斯符号学思维方式的一种内在的结果。

那么，作为一种认知的行为实施，电影是任何电影意义的全面语境。但是，实效主义是否同样提供了另外一个方面，以利于理论化地理解电影呢？

如我们所见，实效主义为的是一个清晰的目标，一个我们或许可以称之为学术思想助产学的目的。然而，事实上的认识绝不是某些抽象论所希望的那个样子——完美地连接印证理论与数据。现实中的认知处理具有不确定性，并由于不确定性而丰富。因此，实效主义只是承认了不确定性是永无止境的认知过程的原动力。如果认知总是确定而清楚的话，就不需要实效主义了。这将实效主义构建成了问题并寻求解答。因为这一点，我们能将它与实用主义的所有问题区分开来，正如在通常的“电影符用学”及莫里斯的语义—句法—符用学中所提出的那样。那些符用学通常采用“将纯粹的意义转换为特定的意义”的方

式，来解释文本/读者的关系。文本是简洁明了的，而观众的意义却通常含混不清，且无法重构。所以，这就到了“话语”发挥作用的时候。

清晰似乎是在笛卡尔式怀疑背后的幻影般的（不真切的）理念，其中，只有邪恶的精灵（其残暴的行径能够被思考主体的自我肯定所击败）能够扰乱确定和真正的认知。这个天才仍然具有对手，在电影理论中，这个对手也具有类似的理念。符号学中“水晶般透明”的意义（列维-施特劳斯）就是这样一个例子。这个根本原理的缺点在于：具体的文本是由具体的主体“读”出来的，而这些主体会因各自的癖好，损坏水晶般透明的结构。于是就产生了斑驳混杂的（连接文本与读者之间）“实用”传达性关系，并且所有这些“阅读”所产生的共同视域也会消失。这种话语性构成了一个令人绝望的理论任务。因此，正如奥丁（Odin 1994：44）所说的，实用主义是“读者为同一部电影给出了多种阐释”。实效主义的理论关注不同于在电影符号学中（即就其意义是清楚的）对同一文本的不同阐释。其他电影理论完全忽视了实用视角，这类“符用学”在社会领域的语法范式中依然很活跃。话语使文本冗长散漫，符用学——或许夸张点说——让思维混乱不清晰。

另一方面，实效主义是这样一种方法，它让思维清晰。一旦思维变得清晰，它就有了信念。如果一个人不能构思一个清晰的观点，就会产生疑惑。尽管这个观点并不像听上去那么简单，它不会让思维更为清晰。这说明了一个过程的完整性。在此涉及两个问题：怀疑从何产生；又会往哪种状态发展？如果且如果只有实效主义才关注心理状态，这些问题就显得很无聊。但是这个讨论确实是关于思维，或者关于意义的，它将意义作为通达世界占用的唯一路径——换言之，关于每个事物自身。

人们都认为信念是一种相对稳定的状态——一种始于疑问且止于疑问的状态。这并不是指疑问先于一切——而只是说信念从本质上来说是易犯错误的。首先产生的是信念和实用的确定性，其自身具有潜在的不确定性。皮尔斯很谨慎地评论道：人需要真正意义上的疑问，而不是笛卡尔意义上的方法论式的怀疑，这是为了扰乱瓦解信仰的正常状态。真正有趣的问题在于，变得疑惑的东西如何又变成确定的。对这个问题的答案贯穿于范畴分类—关系—符号论证的链条中。很显然，对于皮尔斯而言，随着其思想的发展，实效主义的形式这一面变得愈加重要。然而，这并未消除符用学所提供的答案（就是实用行为主义的视角，将意义的清晰性理解为能够有意义地行动的一个前提）。

因此，整体而言，实效主义（用皮尔斯对自己概念所做的修正来讲）是关于获得思维清晰的三个等级，这三个等级通过性质的差异，表达出各自的特

点。最初是在最低层赋予的性质，也许能被确切地称为“清晰”的东西，却很容易以阐释的方式应用于观点、理念或其他符号，并赋予与之相关联的东西。第二次赋予特性或通过分析理解第一层表达清晰的意义，而第三等级，或者实效主义的等级，则被授予或许能被称为实效主义的“精确性”。也就是说，不是已经成为的东西，而是应当成为概念或讨论到的规约符号的实质或意义，这样就可以实现其真正的用途（MS649：1f）。这篇半红不紫的论文（1909—1910 年间曾被多次易稿）很明显是作为实用主义学术文本的补充所用（原写于 1873 年，且于 1877 年发表于《大众科学月刊》《确定信念》《如何使我们的理念清晰》等）。这些草稿包含了某些启发性的例子。比如一根直线显示出何谓清晰，这与电影感知极为相似。在这个世界上没有哪个地方存在直线。尽管如此，人们还是看到了直线。比如，一束束的光纤从来就不是直的，并因此不是直线——甚至在空洞的空间中也不是。其原理在于人们看到的直线性不可能源于人们所见的，而是来自于一种广泛的理念：“现在如果读者能明白清晰地领悟，就意味着从精神上占有一个经典的、类型化的形象，并有能力将之与其他形象进行比较，直线性的例子使他可以清晰地领悟典型的清晰性。我再次重申，因为每种观念都在于一种能力，这种能力可以确定或否定应用于任何呈现的形象。”（MS649：11f）

问题在于，这种思维的清晰性来自何处？皮尔斯试图摆脱（在不违背原则的情况下）实用主义第一原理的心理原则，而更青睐于一种逻辑概念，他曾在 1903 年哈佛系列讲座中系统论述过这个问题。因此，这不仅是一个心理学意义上摆脱疑问获得信念的问题。当涉及清晰的第一等级时，这个问题就变得尤为重要，而这个问题又是电影的关键问题。从心理学角度而言，对这一等级不存在任何疑问。感知是如其所是的。一旦进一步的感知提示先前的感知并不完整，并导向错误的判断，能被修正的就只有建立在感知上的判断。

所以，认知的原始等级是获得确定的感知，在这个阶段，不可能产生疑问。然而，感知会瞬间转换为另一种清晰性，这更是一种实效主义意义上的清晰。皮尔斯早在 1877 年的文论中就指出了这一点，并将各种信念的确定并置在一起。最“低级的”方法就是“坚韧”，通过“权威”引向“科学的方法”。每一个都有着不同级别的清晰程度。坚韧既没有包含习惯性，也没有迫于权威而确定的行为实施。坚韧只知道认知想要通过这个特别的对象所做的事情。这种确定性只应用于个人，而并不涉及广义的社会语境（接近于格雷马斯的《想象社会》）。然而，这绝不是在贬低这一等级的清晰性，甚至并不意味着这一等级最终将会被更高级别的所取代。当然，1877 年的论文主要是赞美科学方法。

然而，我们不应该由此而误以为，这一等级只是缺乏清晰度的仿造品而已。正如我们能从皮尔斯稍后对实效主义（1903）的论述中推断的那样——尤其是他坚持认知过程中的感知。令人惊讶的是——这个等级确实是任何认知确定性的必要条件。这个语境（被皮尔斯称作第一“渐进性命题”，Pierce 1998：226f）指出：明确支持经院哲学原理中所说的第一等级目的，是为任何认知所提供的内容是关于什么的。由于这个过程并不具备充分的意识而不被控制（227），由此坚韧地成为获得这一过程的恰当行为。事实上，要判断某个事物是否是直接的（即是否为一根线条），我们应该以坚定的态度去不断纠正我们的感知，直到所有的感知变成清晰的知觉判断。而其他两个渐进性命题则说明：将第一等级的清晰度隔离开来是无意义的，单独来看，它根本就不清晰。在哈佛系列讲座中，皮尔斯极为详尽地解释了清晰作为“信念—怀疑—探究”这一链条序列的最后一环，是依赖连续性、共生论以及范畴的，而不是对情绪做心理上的调节。只有这样的语境才能算作实效主义的验证，而实用主义确保了认知更为真实，其前提是用道德努力与自我控制来指导认知行为。脱离了这样的语境，实效主义的论断就差不多等同于相对论和构建主义了。

实用主义如何与电影形成关联呢？在电影中如何发现思维清晰的程度呢？又如何找到获得确定性的方法呢？确定性正是实际使用的前提（即行为意义的前提）。现在我们必须探究电影清晰性的三个等级，尤其是我们必须弄明白哪一种方法适应于电影，并且其具体如何运用。

要从符用学的角度理解电影，直线的例子相当有用，因为它解释了我们如何看见没有被感知到的东西。作为个体，我们相当确定我们所观察到的，也就是说，我们不会怀疑我们在电影中所眼见的内容。因此可以不用确定在这一层面到底需要哪种终极判断。只有在很少情况下，这种判断才是一种纯粹的知觉判断。我们应该看到一条直线、一个形状、一张脸、一个微笑或其他东西吗？我们必须做出许多建立在知觉上的判断，而做出的是那一类判断，同样取决于我们力争获得的更高级别的清晰思维。因此，对电影产生的符用意义上的疑问——形成确定的信念或稳定的清晰性，并进一步形成思维的区别特征和可理解性——依然像病症一样困扰着我们，从未就此形成一个定论。甚至，对于电影的性质及效果而言至关重要的是：电影并不是包罗万象的——退回知觉判断这一层面——这一点实际上一直贯穿于清晰的所有级别。

对于电影意义而言，所有这些意味着什么呢？符用学原理使意义成为行为条件的偶然产物。尤其对于符用学级别的思维清晰度而言，与这个层面相应的意义必须转换为在所有场合下应该如何表现的，并且通常就是对行为习惯的彻



底掌握。然而，在没有其他来源意义帮助的情况下，其只是以电影意义为基础。在后者的情况中，电影符号会成为一个完全不同逻辑的第一相关物，而这种逻辑同样有自己的思维清晰性。比如说，叙述的行为基础，不同于没有叙述的电影（而确实存在这类电影），举一个最纯粹的例子，我们看见移动的银幕影像时，看到的不过是这些形象自身依次的时间连续。

回忆戈达尔的某些镜头序列（本书反复以此为例）：人们从脏水倒映的阳光下的睡莲这一意象中，能获得什么样的思维清晰度呢？（这一意象多次出现于影片《向玛丽致敬》《受难记》等片开头场景），戈达尔让人确定的是，无论什么在叙述语境中，我们都无法获得任何帮助。

诸如此类的例子充分说明，用符用学的思维清晰度来理解电影是很有限的。寻求这样的清晰度，只会让观众迷惑不解。一个很明显的问题是——这意味着什么？——只能在这样的回答中获得满足："只是如你所见，别无他意。"无人能说出这意味着什么，因为没有人能用一种习惯的方式，从其所有的实际影响来理解这一对象。看出一种实际的意义就已经足够了。这样的感知是如此快捷，以至于让人很难想到：这些意象并不是持续的，而是只能在瞬间或即刻的情况下，才能被人赋予意义。从符用学研究的角度来看，当决定这些影像是睡莲的感知判断，最后成为毫不相关的东西时，情况会更糟。因此，电影甚至可以阻碍人形成感知判断。可以这么说，感知判断等同于用电影表现的抽象艺术。这样的程序能获得一种纯粹电影形式的效果，但仅此而已。

因此，从一种符用学的视角来看，电影的确定性及意义，恰恰与皮尔斯所说的科学认知相反。戈达尔片中的睡莲完全不同于棉垫中的钻石。在此，人们能否想到一个实验的方案，可以描绘睡莲的所有生物、化学以及机械等属性，并不重要（或者说这样的计划与此无关）。然而，睡莲十分适合用科学的认知行为来分析，甚至用影像形式也很合适，比如，用以给出提示性的帮助。这种用法并不是指"电影的"认知行为无效，但是确实使电影的本质属性变得稀少了。在证实了真正的电影意义之后（真正的电影意义是清晰却不完整的），我们必须考虑到作为一种纯粹形式的电影事实上是个特例。总体而言，电影和影像形式能发挥的辅助作用几乎没有限制。因此，电影在思维清晰度的不同层面上"是"不同的，这样的看法依然正确。换言之，电影能被带入各种认知。那么，它起的作用，就是限制那种认知（那种可能获得更高水平的广泛性的认知），如果电影不是被局限于影映的形式。因此，"科技电影"不一定是矛盾修饰，但我们不可能只通过电影来生产科技，并获取科学认知。

从实效主义角度探讨电影时，皮尔斯的实用主义对电影理论的分析具有实

质性意义。他在问题和解答两个层面都将符用学与从实用主义角度控制的电影意义区分开来。两种思路所分析的意义都源于行为实施。然而，只有实效主义超越了纯粹从意向理解行为的思路。以此类推，在以下两者之间做出区分：从实效主义的角度将电影理解为源于目的的行为以及行为的延伸物，来作为获得思维清晰度的一种方法。这二者间的分水岭就在于电影意义本身，其中，实用主义所理解的电影意义，甚至不能在一种实用的多层“阅读”与清晰明确的一种意义（由语义及句法所决定的）之间做出实质性的区分。意义所关乎的，就是如何变得清晰。然而，不是一致地成为清晰，而是以不同方式展示出清晰。所以，形式证明了清晰的意义，但它在实际的层面上同样有效。然而，若没有形式范围，在实用层面上不同等级的清晰度，必须显现为只是心理上的幻想。

因此，基于范畴分类，在自我有效控制认知行为的前提下，就不存在错误或“多重”阐释。只要各自的符号在起作用，所有的符号就都会参与澄清意义的过程，只是以各种特别的方式而已。不能将符号化过程回溯为一种正确的解读。与之相反的是，尽管疑惑或混乱是认知不可或缺的一部分，但这种自由绝不是默认允许不连贯、不稳妥的阐释，哪怕是在完全控制美学意义的情况下。它既非后拉康学派所说的美学中不可解释的事件，亦非艾柯像似理论意义上的任意“发明物”。下面我们将对此进行对比并作详尽论述。

但是，从实效主义角度来理解电影，从整体上来说，不会止于清晰性的第一等级。如果必须要止步的话，就意味着用一种站不住脚的认知工具来获取思维的清晰性。纯粹出于美学的目的，电影的清晰度已经足够。事实上，我们必须保留电影的清晰性。

另一层面，也就是第二层，即区分性。它可以通过作为方法的“权威”而获得。看到这一层面的清晰性，是如何与权威的方法相关的，我们会多少有点吃惊。除了关于教条、宣传流行的构成和误入歧途，诸如此类的事情都完全与皮尔斯的逻辑理论吻合。思维的区分性与二项式关系相对应，而后者是特性单一事实之间的关系。正如我们所知，事实具有纠正性的功能，总是有其真值，并且对应于皮尔斯所说的道德行为。事实行使权威，并要求人们在“与其外在现实性相冲突”的基础之上相信其理性价值。因此，要修整一种基于事实的信念，就要一种尽可能顺从的行为。其规律不是建立在一种广泛的理念上，而是建立在规训之上。皮尔斯曾用两个传记故事来阐明这种行为的实际效果。第一个故事是关于皮尔斯如何训导自己，用一个新发明的奇妙玩意儿来练习举重；第二个例子是皮尔斯的一个亲戚，如何从精神上训导自己在某个既定的场所发生火灾时该如何应对——这位亲戚发现自己能够在这个情况下采取行动，然而

就在这时，他的一个表兄突然着火。列举这些的目的在于，说明事实不是通过传授具体规则，而是通过个体努力的自觉性这一原理而予以人们指导。

电影能够制造思维的区分性吗？根据某些电影美学派盛行的“记录主义”，这似乎是一个理论性的问题。然而，如果将电影确定为本质上具有像似性的观点是正确的话，就会产生真正的问题：从何产生如此明显的对现实性（记录性）的喜好？电影本身并没有通过事实提供这种可控制性。对电影做出感知性的判断，会形成对某些人物或属性的再现。在这样的语境中，存在这样的属性与否并不重要。我们也不能从电影感知中，推断出这样的属性应该如何与一种现存的存在相互联系。这种属性类似于虚拟梦幻、虚构小说、“现实性电视”，或一则新闻报道、一篇科幻小说所叙述的某证据一样。在电影中，它与存在的现实性形成关联，要求一种附生性条件。在此，有必要支持对制作电影的普遍条件有一个前期的了解。存在的现实与影片或音像材料间的关系是 1∶1，如果这种关系在其他参数中（除声音和视线以外的其他参数）不可能的话，就不会形成现实性效果。在这样的情况下，甚至是“现实标志”（影片中或原声歌碟中出现的不情愿的，或不完美的声音，背景穿帮的偶然镜头，出现手举的相机等）能起到指示的作用，或者成为拍摄影片普通条件的证据。如果电影是被当作再现现存的现实性，那么，这种知识是相信实效主义知识的，并且是我们所需的。确定这种信念——思维明确的清晰性——却多少有点相对性。没有人在头脑正常的情况下，会使用影像符号来确定某一时间或地点的温度，甚至连网络摄像头也不是获悉天气事件信息的绝对可靠来源。

在相信的前提下（相信科学或技术知识），电影的功能是“纪实”。它帮助人们获得一个清晰的想法，这一新的功能有其局限性和前提条件。此属性必须是通过电影形成的清晰思维，而非通过电影之外的某物形成的。同样，我们一定能获得控制影像材料与这种存在物之间的二项式关系的科技知识。当我们衡量操控性干预的可能性时，其同一基础也限制了进一步的关系与条件。

思路清晰的第三等级，即完整性，甚至比区分性更麻烦。我们难以想象电影甚至可以成为一种科学的方法，使思维更加确定和清晰。就广泛（科学的）意义而言，探究其起点显得十分重要。实用主义假定最初的正常状态就是信念，或真正怀疑的缺席。这是一种自然主义，也同样是任何基础主义者的对立面。因此，在电影中，最初的状态同样也是一种正确的阐释，其中信念得以确定。与其他每一种认知一样，电影首先将我们所有的知识进行编组排列，因为这些知识在我们看来是一目了然的。但是，那种知识，我们所能掌握的层面，不只是科技意义上的知道如何操作（正如区分性这一层面所要求的那种）。

以此为起点（这个起点对所有种类的思维清晰性而言都是寻常的），科学方法必须获得作为一种理论能否通过的像似性。对于这一等级在这种方法中至关重要的特征，似乎恰恰是电影所具备的——规约符号。皮尔斯认为，语言是知识的宝库——因为其中有“不断增加的规约符号”。思维在科学层面上的清晰度，似乎是以规约符号为前提，而电影恰恰不能使用规约符号。通常情况下，电影所提供的形式（二维形状、颜色、位置等）允许我们发现我们所知道的：“清楚地理解意味着，从精神上占有一个典型的或类型化的意象，并且同时还占有将其与其他意象作比较的能力。”（MS649：11）由于不能确定可应用的类型，电影的像似属性看来似乎会阻碍任何下定义式的理解。所以，一个电影影像的有效意义，取决于作为理念的意象的信念。比如说，如果信念系统是一个叙述的世界，那么，由下一个影像所呈现的“怀疑”，就能成功地融入了先前的叙述信念。尽管影像形式的符型人物也是事实，但我们能排除它们的“自然地”呈现。在电影中，发现基于规则的元素，等于某种具体的学习，这完全不同于语音语调和文字图解这些更为形式化的符号。

为解决这一问题，我们同样可以看一下具补充性的另一面：电影中存在真正的怀疑吗？更为有趣的是思考以下这个问题：电影符号如何能引起我们的疑惑？电影信息能被阻碍，是显而易见的，就好像言词容易被曲解，或语音容易因连续而显得含糊一样。荧幕形象也许不会被扭曲，但其再现性的人物却能通过极端手法（摄影、角度、移动等）被悬置起来。这样的电影会引发怀疑——或者，这样的电影会制造混乱，这就是为了怂恿人们发现影片中的秩序。这样的破坏，反而证明了一部电影包含某种被构建的知识，它不再再现思维的清晰性，因为它已破坏了清晰性。从原则上讲，这就是皮尔斯符号学应用的退化，但它如何作为电影中的确定信念而发生的呢？就这一点，我们能够观察到，一部电影不能轻易地粉碎我们对世界的这种知识。甚至一部关于全然未知文化的民俗地理影片，也只能显示出本来就已经知道的知识。在电影中，怀疑通常并不以认知的方式来破坏整个世界；而是满足于对选择性假设所进行的有计划的破坏。比如，如果不对某些众所周知的物理定律进行选择性的信念悬置的话，那么不管是科幻电影还是多如牛毛的动漫电影都不能起作用。

电影能够通过使用其自身的方法，来确定的第三等级信念是什么吗？如果符号分析是正确的，作为一个符号的电影就不能无视其限制，而这些限制已被描述为像似性。然而，正因为意义是构建出来的，所以符号总是阐释着另外的符号。从原则上讲，承认电影是一种科学知识并不困难，尤其在电影理论中是最为明显的。因此，这种符号关系在其第二（及第一）相关物中将电影只是作

为一种更为广泛思想的情况（比如关于叙述性质，或图片再现性质的认知）。尽管不可否认，电影的这种认知在此并不相关。电影通过自身很难形成这样一种现实的怀疑形式。这样的科学怀疑只是科学理论（就事论事）的偶然产物——只活跃于科学理论中。所以，仅存的相关问题是那些直接源于电影的问题，比如对完整性思维的清晰度的怀疑。为了界定这种疑惑的范围，在此我们限制意义，从而只把握这一部电影。现在，从整体上把握一部电影（不超出电影之外的）意义的经典范围，被称为文本或叙述。这是一种特殊的意义，因为美学满足于“直视某人”的那种清晰性，而记录主义的逻辑，牵涉在能被观察到的一切线索基础之上所收集的真值。这种清晰不需要从整体上把握一部影片的意义。因此，我们或许会将之定义为完整性。这种完整性与电影一拍即合，同样也与思维清晰的最高等级（和叙述广义性）相契合。叙述与科学方法、目的论共享同样的逻辑。但是，与科学相反，叙述限制了一个既定文本的权限范围：叙述提供的是重要线索。

那么，从其目的来理解电影，是思维清晰的第三等级，而这等于特别单一行为的意义。行为还不是一种行为实施的习惯，它依附于一次目的性启动的即刻、持续的结束。实用主义方法使人看见，某事物如何成为一个行为的一部分，一直到感知自身（参见皮尔斯分析的感知中“意志”的作用）。行为中的意义是连贯的，因为它受制于价值；价值是其方向性所需的一部分，而方向性取决于超越行为自身的元素。根据科学的分类，我们将这些元素理解为唯名论科学，而在这里尤其指宏大逻辑。

所以，（作为超越纯粹物理运动的第一步）电影所必须做的，就是聚焦于价值。只有价值才能从运动中生成行为。电影在再现广泛性方面所有的缺点，都可以通过将那些容易被人接受的价值而转变为优点。然而，价值从本质上讲是像似性的，并因此从原则上讲完全归于电影范围之内。价值是行为的第一性，因此作为符号，价值永远是即刻的体验，而不可能真正具有普遍性。它们是一种十分彻底的、根本性的感知，并且建立在行为的可能性之上。所以，把价值当作对象来呈现，仿佛它们真的存在一样，反而不具有可行性。反过来说，没有价值的话，我们不仅不可能采取行动，而且不可能展开叙述。既然叙述并不在于物理运动的句法，那么，只能通过对“一种行为”的观察而构成。即使行为被视为一种获得的目标或结果，由叙述构建性价值组成的，也是叙述力争获得的无形目标。除此以外，实效主义只是对这种基础性假设做出系统的解释。因此，一段叙述并非始于神奇的程式化——“从前”（或其他语言中类似的说法），而是凭直觉知道一种行为的目标。的确，目的论通过其像似性，

不仅在电影的范围之内，而且还有效地应用于——或构成了——一种行为。虚构的行为意味着，对它的叙述只是一种可能性（根据《诗学》是有可能的），而并不必达到对“外在现实性”形成的限制。然而，稍后这一方面会被归入前面那种思维清晰性的范围。电影可以畅通无阻地（用一种明晰陈述活动）将两者或三者全部结合为一体。在所有叙述中，只存在一种逻辑与叙述者或叙述的可信度有关，它形成了假定子句“从前有个老魔术师……”，并形成了叙述的归结子句“现在我来为你讲一个我自己想象的故事，是这样的……”

如果电影想让价值变得明显，只有用通常的实效主义方式来达到这样的效果，让人们对先前的价值产生怀疑。比如说，伦理学及目的论价值，通过避免呈现可理解的叙述视角而成为怀疑。一旦目的论变成一种信念，那么在“知道我们知道更多”这一点上，电影就起到了工具性的作用（8.332），或是对信念的重新确定。正是在此，“小规模”广泛性以叙述类型的形式构建了自身。这使我们将目的论视为一种“偶然性逻辑”的限制，因为它只建立在习俗之上。

如果第三种确定信念的方法，没有出现在电影中的话，我们就会从任何新的且持续的认知中将其排除。反过来说，如果我们无法构思出能记得住的观念的话，就会意识到电影在认知上的局限。很大程度上，记忆是一个普遍性的问题，如果“规约符号在增加”，记忆就会在包括已经增多的基础上继续增长。某种纯粹的美学体验必须即刻消失，除非被理解为某种普遍性角色（在感知性判断看来）。真理也是如此。一个人可以想象一系列实验，这些实验或真或假（从某个角度而言），但只有作为归纳过程中的一部分时，这些实验才能成为认知的一部分。单独的一次“实验”不存在任何意义，只是一次事件而已。因此，记忆与认知，对电影的能力而言，是相当关键的测验，能测试出这种“清晰程度”。我们无须诊断电影中像似性的局限性，而必须就其整体性而言，考虑新的认知过程。事实上，“较低”层的清晰度绝不会受到压制，反而它们必须作为“更高级”清晰度中的关系而包含在电影之中。

因为在实用主义的信念中，存在一种非心理学的性质，所以就会产生一个必须找到解答的问题，否则，实效主义最终并不能服众。认知永远只是对信念的一种确定。即使这既非个人的信念（清晰性），也不是由社会强加的（区分性），甚至第三等级也依然是信念（或常识）。在这一点上，皮尔斯必须假设探索社群的数量是无限多的。但是这并非是一个事实性的假定，而是用另一种方式表达结束阐释是不可能的。前面论述反对现实性占有的完整性这一假设时，已经强调过这一点。思维是一种基于真实的、不断进步的过程。而真理只是逼近真理的完整媒介，或充分现实性的终结。“如果我们都是上帝”（5.160），或

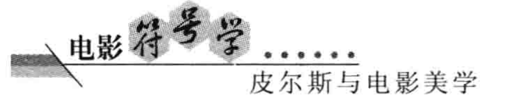
许我们会预示这个终极的解释项，而且它看起来一定很像一个系统——或像皮尔斯感觉到的——一个完美的数学规约符号。然而，在这之前，在任何既定的时刻，只有朝向它的态势，这就需要机遇的元素才得以进展。那些元素必须再次被引入“固定意见”或知识的稳定系统之中。它们再现了从知识视角所看到的，认知具有的混乱无序的一面。而真正的新颖见地总是脱胎于混乱无序的。

所以，我们在此面临两种无限性，它们都充满了作为第三性的无限可能性。电影必须最终参与到这些无限性中，这是真正地将实效主义带入电影的表现。否则，电影将缺乏认知潜能。如果这种认知方法只有“假设的解释数据模式”，电影就无法获得优势。的确，这会将电影从任何严格的认知中排除掉，并将其限定为“自欺欺人”的领域，用以构建“仿真”的叙述世界。

实效主义越出名，就越要当心被“低估”为心理主义。一旦澄清了实效主义是关于各种思维清晰性的，就可以消除曾有的误解——即以为实用主义就是怀疑与信念之间的简单切换。但是，另一种反对心理还原论的看法，体现于实效主义方法的现实主义。其证据是将逻辑、关系逻辑及源于这种逻辑的形而上学串联起来的论证：我们的现实性或世界——被符号包裹起来——是一种模态存在。换言之，当我们从认知的角度去把握某物，且说出“存在”时，这个“存在”就成为三种模式之一。

同样，电影也以某种方式“存在”着。这听起来或许是不言自明的道理，或更糟糕地是一个愚蠢之举——尤其对于那些单纯地用一个整齐划一的物质现实性观念，与非物质的观念相对峙的做法而言。电影如何“存在”反而是一个实质性的问题。电影中有不同模式的存在，这种看法是一个卓越的成就。如同总是有符号那样，人们并不去认识符号，也没有意识到“意义”。而某个事物“存在”，就意味着它是有意义的，它是通过意义存在的。同样，说到电影，我们的目的就变成探讨哪部电影有意义，哪部电影揭示出存在。

因此，通过提出一个直接的问题，使人们不得不从一种现实的角度去探究电影符号——电影符号如何表述存在？同样，在电影中，人们会遇到习老生常谈的“存在”，这个说法有着相当高的文化认知率。作为艺术，电影是最主要的文化框架，其中，电影“是”一种可能性。所以，如果电影“是”艺术，它就不是通常所说的一个符号，与只是作为一种虚拟可能性的现存现实性（也就是小说）相关。作为美学现实性，“是”意味着“是不计其数的可能性之一，现在没有被人们考虑到”。美学电影是一个可能世界，却打破了如命题和语言中那样的局限性。这样，电影不必通过限定附加物而部分否定存在的命题。电影以完全非语法的形式显示：圆形物有可能是浪漫情调的（太阳、暖色、洋溢



着阳光弥漫开来……)。

现在，如果一部电影开始将自身呈现为（即被视为）“移动摄影”，那么，突然之间所有这一切都变成了或真或假的东西。正如我们看见的那样，可以在科技知识的基础之上来测试这种关系。只有在此，电影才作为在其物质的符号角色，在电影符号中显现出来，我所看见的圆形，就是太阳。

作为电影叙述对象的现实性则完全不同。在此，世界只是充满了指涉某物的元素。所以，在此电影是“导向”，存在着的每个事物，都是为了某个方向（为……所需，对……而言是多余的）而存在。在情节的这一刻（正中午）我所看见的图形必须是正义的太阳。

这样我们用实效主义将电影概念化，电影意义通过人类行为流回其自然世界的占用中。有人认为这是每种可能意义的最全面的语境。然而，这不是对“自然超验”意义上行为的合理解释，“自然超验”的行为不能以意义的方式来评论批判。从假设可以得出其可能性的所有条件——比如，利科在《行为语义学》（*Sémantique de l'action*）中所说的“基本行为”。然而，所有定理依然依赖一个人及时做某件事的“自然给予性”。实效主义选择了另一种更为根本的现象学，与行为主体及其构建意义方向相反。在此，首先是意义，其次是行为的可能性。其他（符用的、基础—实用的、意向—实用的）理论将行为或行动放在首位，并赋予其必要的意义。

实效主义是一种认知理论，或者说是一种十分全面的“认知主义”。认知不仅能，并且应该是实用的。对于电影理论而言，这曾是由认知构建主义领域最为形式化的理论提出的要求。我们可以因为觉得“电影大片”太陈旧而弃之不用，转而青睐许多关涉局部微型的理论（Bordwell 1996：26）。我们想要解决真实、实际的理论的想法是合情合理的。但是，很显然，这种值得一试的想法必须找到实现的方法，但我们并不总是能找到这些方法。电影理论中的构建主义看到的两个思路——心理学和行为能使理论变得实际。如果通过明显熟悉的心理状态来解释认知的话，认知似乎更为实际。如果这些状态是畸形的，我们就要求助于一种相当复杂的心理分析理论（远未弄清楚认知论基础）。卡罗尔（Carrol 1996a）认为我们不能选择正常的心理状态，因为认知主义可以更好地解释这些状态。然而，这也同样是其局限性之所在，因为电影就因之而被限制为广义的理性。比如，认知主义并非偶然地接受了电影美学而构成一种形式主义的趋势。

当代争论的起伏已经表明，实用的理论不失为电影理论的一个选择。

3. 何谓电影？

如何对各种电影理论进行比较呢？我们可以人为地造出一个现实的问题，然后在甲理论与乙理论所提供的解决方案之间进行比较。在最好的情况下，理论会提供一种有助于解答的全景图，但却不能使我们就这些理论形成决定。所有的理论都能解决这个问题，但是我们如何才能辨别出其中最好的是哪一种呢？

一些电影理论家宣称他们的理论（大多属于“中层水平”）最适于分析数据。显然这并非我们想要的解决方案。在一个理论中，什么才算是“最”适合的呢？这种功能只是比喻意义上的（如衣服适合身材）。仿佛理论之外存在数据一样，“适合”错误地将理论与数据分而视之。在被构建的数据和起构建作用的理论之间进行比较，就会形成问题，但没有解决问题。理论并不应该去迎合谁。由于任何一种理论总是不只是一堆“合适”数据的总和。那么，我们能否知道，是什么决定这样一种理论是好还是糟呢？唯一的办法是理解如何从理论上构建其对象，但数据没有为这一构建增加任何东西。为此，我们需要弄明白，为何这个问题是以这种方式来处理的——也就是说，通过该理论构建这一对象的原理。我们通过理论看见的是数据，但是不可能通过其数据是否存在来证实或证伪理论的普遍性。

对于任何问题的解决，其关键点都在于对象自身。就其总体性而言，所有问题的解决方案首先都会阐明何谓电影。

比通过不同理论探讨电影问题更理想的做法是，将电影概念化为认知意义上的“电影对象”。当我们采取这种方式时，就可以对各种理论进行批判比较了。同样，我们还可以将电影符号学置于直接反映当代电影理论的语境中。毫无疑问的是，在深层次的意义上确实存在电影理论之间的差异。我们不可能绕开理论来把握电影，否则，就应该将所有的论断拒斥为意识形态——并以此拒绝承认更深层次上的电影“性质”。

前两章已说明电影从本质上讲是一个符号。在本章中，我们将总结电影的再现结果与感知、时间、现实性语言及系统的重要性。这是说其他理论如何重

构电影。总之，电影要么是一种特殊的符号关系，要么是一种特殊的时间。

许多理论都试图解释电影性质——比如亚里斯塔克洛（Aristacro 1963）和卡塞蒂（Casetti 1993）所说的全景图——抛开“原生”的电影美学的零阶段，在其早期的电影理论的化身中，采取一种现象学的态度，并且称之为描述性和心理学的。这发生在语言范式形成后不久，而且只是元语言中的一次变化——就像米特里（1987）强烈提议的那样——还是由于新的范式，使我们从根本上获得新的看法？毫无疑问的是，符号学构成了一种新的，并且相对充满活力的元语言。但是，符号学真的是以全新的方式来把握电影，还是只不过是错误地运用了一种并不准确的范式？在本章第一节中，我们将讨论皮尔斯符号学所能看见的，以及使人迷惑的地方；之后，在第二节中我们会涉及艾柯的像似符号理论。符号学将有一个根本的转换：德勒兹将电视视作移动实体的一种新本体论（3.4）。其间（3.3），我们会涉及认知主义（或构建主义），这是电影理论中当下出现的观点，它以一种符号学的视角，给予了我们可探索感知问题的机会。

在不进一步展开的情况下，让我们将这些命题称为“电影的存在”——何谓电影。在当代论辩中有五种主要的，并且具有互补性的电影“存在”的概念（尽管并非所有的说法都复杂到足以将其定位为本体论，而且人们还有可能找到进一步的概念）。这五种概念分别为：（1）符号学的广泛范围；（2）处方式“生产美学”的某些残余；（3）德勒兹的移动本体论；（4）认知性构建主义；（5）“电影符用学”。这些基本的思路并不总用的是与一种电影理论相重叠，它们更像是重构了一系列当代理论思路的不同基础。在此，为防止误解，我们需要解释说明有些理论思路很难整合为一体（并且有些已承认了这一点）。此外，老式的路子——现象学、阐释学——依然以一种现代形式而存活着。有些理论走折中路线，在它们所整合的众多理论中强调某一种。尽管它们彼此难以协调，但在方便的时候，它们会再次回到其他理论。

第一，符号学：符号学作为电影第一个重要的本体论，将其整个隐藏的形而上学保护在其核心内部——同型（Homology）。这种从根本上来说属于结构主义的理念，是一种普及构成性的“谓何”（what is）原则。比如，它将自身“显示”为（但并不将自己局限于）对表达及内容层面同型的信念。符号任意性的这种双层性，确实是“是”某物的存在模式，这个问题我们稍后会做解答，那时，我们将会特别关注电影再现及电影时间性的各种困难问题。符号学与认知主义共享某些基本的假设（考虑到这些理论不能被统一）。比如，尽管采取了不同的元素，构建主义的电影感知理论及其设想的电影符码的内在符号

理论还是平等的，因为都具有双重本体论基础。符号学因其传统双重性而著称，由图式引导的构建主义感知由于太过相似，（对于康德的图式主义的理论直觉而言）而无法成为本质上的全新理论。

“何谓电影”并不是一个反义疑问句，因为答案远未明确。毫无疑问，我们在电影中看到的是意义，而不是画面，正如一个人唱的是一首歌而非乐符。意义不是数据。只有通过同型的“熟悉化的手法”，才能安排将其作为“内容”的意义分类方式与词素相同的方式。将（系列化的）表意与内容相等同，而忽视了符号学的难点，这样做是否合理呢？德勒兹（1973）曾有力地证明了两种结构系列的这种同型是结构形而上学的重要部分。这一观点意味着一种新形式的超验主义。在结构性的超验中存在两种存在：纯粹的结构形式，及其在任何无定形的物质（有繁殖中的乱伦禁忌、世界中的语言）中的结构形式之化身。正如德勒兹明确指出的：“结构主义的科学观念不是可以量化的，而是拓扑性和关系性的。”（1973：305）所以我们能够否定这种本体论前提——包括康德的超验客体的结构主义对等物。

第二，生产美学：即使这一类思维方式依赖于“何谓电影”的答案，答案就成了理论的元语言。一定存在某种能够被描述的东西，被译为“电影的构成原则是些什么？”。结构是符号学的一条法则——甚至是社交礼仪所需的，电影语法的软规则等同于怂恿本质主义（甚至连居里在描述电影的本质特征时，都未能逃离这条法则，而这些本质特征恰好适合他的理论）（1995）。通常，没有变形的语言类推，正如语法所假定的规则那样。然而，这种规则源于生产制作（“蒙太奇”，不管黑白或彩色摄影等）并由此被解析为现象自身。有时，正如米特里所描述的那样，这是以一种复杂且相当有趣的方式得以完成的，但他用的是一种完全不同的电影“存在”理论，一种被还原为纯粹现象的理论来完成的。尽管这并没有阻碍他将皮尔斯的三分论当作其现象学原理的替代品来使用（Mitry 1987：575）。

早些时候，有人曾尝试构建电影语法或规则系统，我们由此可以将电影当作一门像语言一样的工具。然而，将其比作语法，是建立在与句子的类比之上的。制作上乘的电影与劣质电影之间的区别，应该在于好电影所遵守的规则。现在，制作上乘的画面合成有一些规则，由这些规则所派生的规则，却被认为是不符合语法的。因此，我们生产优质电影的方式，不同于我们写出上乘句子的方式。梅茨（Christian Metz）甚至否定了这种语法正确的可能性。一旦所考虑的单元是一连串句子或文本，句法就成了弱度类比。“文本语法”如同电影的语法，第三类比只是在历时轴上的构成性规则，以及超出其构成部分的整

个存在体的观念（句子大致等同于文本）。

在这种努力的基础上存在如下公理：意义意味着规则，规则依赖于一种可以应用的游戏，而电影就是这样一种有着一套固定规则的游戏。通常而言，这并没有涉及去探索这种规则的逻辑，只要在某个既定的游戏中被遵守即可。但是，这种理论选择已经等同于将电影视为一种规约。如果它在本质上是一种规约，那么，规则在被证实为一种事实之后，就无须进一步的证明。会受到批判的认知成就，不能真正地被论断为规约性法则，但是，两者都未能从名义上得以排除（基于摄影原理的常识性基础）。比如，只要“规则”能被描述得仿佛是尘世的客体一样，比如米特里就并未过多地关注电影认知。

第三，德勒兹的“何谓电影”。这一问题明显地从德勒兹以及柏格森主义的本体论中可以找到回应，而德勒兹的电影理论也是基于柏格森主义的。然而，柏格森和德勒兹偏爱精细而不允许粗略的人物塑造。“整体（le tout）”的本体论地位相当复杂，同时它还具有一种时间维度。因为它最终依赖于关于整体的概念——这一概念完全不同于共生论——以及我们如何能够知道这一概念，它对电影的影响是深远的。电影如何会产生变化？如果这些变化不是以符号的形式产生，而是以物理运动的时间形式产生，它们就不能主要构成认知及其力量的运动。因此，即使是朝向整体的进步趋势，也是皮尔斯符号学的奇特形式。

第四，认知主义：皮尔斯符号学与认知构建主义之间的差距，几乎如德勒兹的分歧一样有趣、意味深长，因此，需要做清晰讨论。考虑到建构主义并不具备统一的理论基础，我们很难看出构建主义如何定义电影的存在。从哲学历史的视角来看，它等同于基础的康德主义，而康德主义又明显地将所有认知对象统一于一种超验客体中。在此，我们将试着为构建主义的基础提供一个中心概念——系统观念。

很少有人将认知主义划入认知学，因为认知主义论断的主要依据是（环境）心理语境。因此，在电影理论中，认知主义将电影定义为暗示的集合。尽管主体（或准主体的作者、文本或某种物质现实性）这个术语在戏剧层面上的内涵，不是指“导演”提供的暗示，我们也确实无从知道暗示从何而来。因主体或意识哲学问题，而增加构建主义和认知主义的负担，对于这两者而言是不公正的。它们与广泛系统理论和激进的构建主义所提出的系统环境关系假设之间，有着很多共同点。从存在的视角来看，唯一合理的结论是——存在各种系统。各种功能、元素、关系、秩序及其他系统性的结果，都是通过具体的系统得以调控（不管是心理的、社会的，甚至是叙述的），而正是系统定义何“谓”

(如系统能“看见”什么，同样还有系统有选择性地排除了什么)。在这些基础上，电影不“是”，而是作为叙述系统存在或其作用（Schumm 1990；Wuss 1993)。叙述系统的元素，是各种再现（Wulff 1990：26－28)，再现因此可以组成该系统能“看见”的最小实体——而且通过这些实体，在其自身选择的基础上，系统得以看见其现实性。但是叙述的系统性成果，并不是再现自身，而是作为目的论选择性叙述元素的一种典型的有序关系。对此，我们将在另一语境中进行探讨这种理论作为叙述学有多大程度上的价值。现在兴趣点在于（在任何进一步的确定之前）批判地去理解整体上所取得的“现实性构建”，而这些就是根据构建主义所得的电影到底是什么。

第五，符用学：以一种含蓄的本体论形式来理解何谓电影，在电影符用学中扮演着主要角色（Muller 1994)。这一具体论辩的要领（关于接受理论和阐释学还有一切范围更广的争论)，牵涉将传达方面引入对象存在电影中的问题。这一争论的利益源于：被认为是纯粹文本的抽象化，并以此反对这一文本的接受或传达，它反映了双重本体论（关于电影的存在与接受的主体)。在某种程度上，这依然反映了康德式的超验主义，正如它不能将认知与符用学联合起来。就像我们已经看见的，就这个中心点而言，实效主义更为成功。因此，电影具有交流、实用的一面，但对皮尔斯符号学而言，这不是一个必需的课题，且不会在此提及。事实上，提出这些问题，会解开缠绕实效主义方式的结。从符用学所理解的符号概念而言，它已经回答了电影符用学的假设前提。除此以外，“提示”看客的实用方面，以及认知主义的观看活动，只是显现出来的一面（在莫里斯普遍使用的交流性符用学定义中)。通过这种活动，另一方面有相应“提示”，这组交流性事件被迅速还原了。很难想象双边如何利用一种共享的意义视域。从根本上来讲，这依然是方法论上的唯我论。然而，各种实用主义之间的差异预设了共享的视域，这是很典型的。(皮尔斯和杜威的“民主真理”，米德的“广义他者”，正如哈贝马斯的“生活—世界性”话语性)。在电影符用学争论（尤其是贝特提尼和卡塞蒂）明显且广泛地（在阐释学领域中）混合接受各种美学元素，在这种共享视域的基础上是可能的。很显然，第三种影响思潮没有省略一个合理的同源词。在此，符用学是叙述语法的符用学，是其陈述活动理论的交流轴。

然而，符用学并非实效主义，甚至不能算是其变体。应该说，意义的视域不是文本自身的问题，而是传达的问题，而传达也是莫里斯的贡献。奥丁(1994：42－45）清晰地描述了问题和可能答案的类型，他将对象浓缩为“观众”。尽管格雷马斯说过“不存在文本”，观众和文本是同一类的抽象化。

在对电影定义的这三种理解中，最有趣且挑战性最强的两种，是德勒兹的理论和符号学。下面会讨论电影理论中符号学及符号叙述学的宽广流派。首先会着重于符号学电影理论的核心，即秩序的问题。然而，秩序的概念预设了对单元概念这一问题的一种特别而且“切合电影的”答案。这使得像似主义显得别具魅力，但是，它并不是修正所有问题的核心，而是增加了从符号学角度来解释电影所负担的压力。

3.1　电影“是”横组合段

索绪尔符号学是皮尔斯符号学最明显的竞争对手。一旦我们逐一审视相关细节，就会在各种假设之中发现一个断裂带。尽管出现过存在一系列尝试性的综述，但如果对于这二者的基本看法及观点原封不动，我们将会发现，当今确实无法调解皮尔斯符号学和索绪尔符号学，而且很有可能永远是这样。因此，我们必须做出选择。在关于符号的理论中，不存在中间带。甚至，我们所做的选择不能是任意的，而是基于更好的论证，从而确定它们是我们在此的首要目的。根据我们对皮尔斯符号学的细读——包括其对存在的模态理解——将会看到，在符号学中，符号从来就不是存在的种种模式。

但是，这恰恰演化出了皮尔斯符号理论。叶尔姆斯列夫的语符学是索绪尔的《语言学总论》在逻辑上的延伸，或许也可以被视为对后者理论的完善；但是在另一端，却派生出索绪尔的功能主义，其中，符号学朝着传达的方向演化。所有这一切，都是对符号自身的理解所做出的回应。对符号学做出系统且历史性的描述，超过了本书的范围（Eco 1975；Albrecht 1988），同样还有对符号学丰富的批判。这是符号学的宏大画面。即使如此，这场讨论将限于在电影理论中已经与接收符号学相关的内容。于此，电影理论就有了两种主要的来源：一个是梅茨及其学派的“宏大横组合关系”（syntagmatics）；另一个是艾柯，他对电影理论的冲击绝非出于偶然。我们将看到，艾柯对像似符号的定义，如何强化支持梅茨的横组合关系。如果电影是有着恰当“分节”的正常语言，其句法就不成问题。既然它不是一种语言，像似符号就变成电影符号学的另一来源。显然，人们感觉到“像似主义”恰好描述了如何构成电影的画面潜能。在诉诸像似主义的人中，有贝伦霍夫（Beilenhoff 1978：30），西格里斯特（Siegrist 1986：33）及欧泊尔（Opl 1990）。同样，梅茨也认识到艾柯对像似论方面所做出的贡献：艾柯证实了电影横组合段的符号学基础。由于假设命题的这些层面，我们必须应对两种分开的理论问题：第一，横组合段作为处理

叙述时间的一种典型的符号学方式；第二，像似主义对符号学的区分基础所形成的威胁。

从最初的理论问题开始，我们将看到如何在这个系统中来定义问题。梅茨在影片和电影艺术之间做了区分。从总体上讲，后者是一种叙述，电影的差异特性并不是这么明确。奥丁（1990：29－57）曾详尽论述过怎样区分汇编（codification）和分节（articulation）。他用梅茨的理论来论述，认为电影符号学依赖于一个细微之处，这对其研究对象至关重要。问题在于，电影能被描述为“语言”或“言语”吗？电影符号学是否可能取决于我们如何回答这一问题。然而问题本身只有在索绪尔区分系统（有着其特性层面）更广阔的背景下才是合理的。索绪尔刻画出一种语言研究领域，并将其定义为间于一个具体发音即言语（parole）的口头表达单词和对通过语言系统（langue），在一个社会交流中的一种人性的中间地带（语言可以被翻译为“语言官能”或语言学能力，只要人们不用精神作为钥匙去解读）。在一个不同的层面，语言自身是分节（即，语言应该传达单元结构）。分节要求有典型的区别标记，在同一层面上分离出各个单元。电影符号学的问题在于，电影显然没有区分明显单元的分节（而那些单元都带有意义）。这使它成为一种由语言官能或语言能力所掌握的，而不是由语言规则来掌控的交流方式。

在梅茨学派转向心理分析之前以及放弃心理分析之后（Odin 1990），其将自身展现为一种相当紧密且内在连贯的研究传统。科林（Colin 1989）已经为它们编撰历史，夏朵（Chateau 1986：14）将其重点限制在“描述电影再现模式所带来的困难”。因此，符号学被严格限制于任何能被“形式化”的东西中，就是电影视角研究的表意系统的一个基本属性。

这种局限并不完全是自我强加的，也同样是因为我们从根本上无法用语言学驾驭电影。基于其他理论的设定所得出的方法论，使我们的主要关注点变成了这些假设中有多少能被移接到电影中的问题。最为“超验”的设定是索绪尔对官能、语言及言说的层面区分。而这一切是如何被用到对电影的分析中去的呢？甚至连言说也不会参与到一种交流性的言语行为和差异中，而是成为三种符码系统的话语及生产部分。假设与电影平行会失去所有对直觉的诉求，就会以电影符码层面的问题为开头，而电影符码必须证明自己是全面的，才能帮助我们理解电影中能发现的所有意义。然而，电影符号学最多弄出了一种目录式清单，并被赋予了“电影艺术”名字。这个优点只是一种常识性的、显而易见的观察。从索绪尔语言学方法论中获得的所有阐释力量（如差异、分节、层面），只有当人类交流的因素而非意义本身被方法论排除在外时才起作用。

符号学必须也能解释电影中的意义，但是在此，意义却充满了未知的困难。这就将意义的问题分裂为两种不同的符号学探索，作为电影“表达素材”独特性质的偶然产物。第一个探索中，横组合关系只是关于叙述性的，且在其形式化中假设存在一种特性有别于其他（同样没有分节的、分离的）电影表达。用符号学分析电影所遇到的挑战在于：由于缺乏分离的各单元和双重分节，它不是一种语言；然而，至少作为语言—官能，它应当适合形式化，不是作为句法，而只是作为叙述横组合关系。因此而形成的宏大组合关系对常识有很大的吸引力，尽管其方法论、理论基础都很薄弱。然而，这却是我们理解一个故事各部分，以及理解各部分之间关系形成的方式。因此，主要的分量在于第二个符号学探索，它实际是第一个探索的基础，是受艾柯的像似论影响的关于形象—声音的基础。

但凡提出强劲论断的理论，都不应该以常识为基础。如果不是由其结果来论断，而是由对语言性质所提出的复杂假设，那么，电影符号学就是有“原罪”的。关于符号学的定义中，存在毫无疑问的哲学命题。语言和语言官能之间的层面差异，基于单元分节的语言学事实（而单元分节并不适于应用于电影），而就这一点就解释了在纯粹的语言和语言官能之间的一种关键的差异——一种不精确的社会互动工具（一直以来小心规避精神主义的含义）。这一种理论依赖于（语言学的）事实。但是我们不能将其第一性原理，系统性差异及结果的首要性假装为事实。符号学中并没有体现这一点，正如贝蒂多（1985）反复重申的那样，语音学已经假定了一种模式的地位。只有这种原则才会得出一种完美的解释，并因此成为系统、差异及分节的得胜者。贝蒂多还指出，这种同型的方法几乎不能适合语音现实性。因为，意义在此提供了真正的区分特征，而不是表达材料的单元和分节。

根据这样的符号学精神，夏朵（1986：33）首先勾画出了一张“语言摄影术特性表”。这一特性表具有高度的描述性，但具有一种并不连贯的性质，它包含了当代的电影制作，暗示了一种可能的语言学相关性。这样的特性首先是“不连续”的传达（即交流性情景和无方向性）。这张电影特性表中第一个位置只有一个目的——制造一种纯粹的语言学工具。只有独立于情景和经验使用者，电影才能够被称为一种独立的意义领域。但是我们能这样轻易观察到它吗？因为我们只看到了我们所知道的，传达就不得不被还原为信息传播，这样一来，整体意义的构建就被阻断了。作为第二条属性，（音像的和视觉的）感知群被还原为类型符学。其中唯一的目的是不变的，因为语言系统性的组成通过同型的转变，需要将感知性素材变为表达（甚至不是电影）。这是如何完成

的呢?秘密在于任意性的符号关系所具有的信念,表达的分节需要将意义分为其对应物。这完全不能自我显明。被使用的意义分割必须是某种思想。贝蒂多强有力地论辩道:具有分割作用并独立于内容的表达,从哲学角度讲是天真单纯的(1985)。我们不能通过简单观察两种貌似同时转换的秩序,从而避开诸如认知这类重要的问题。谈到这一点,夏朵遵循分节的同型方法,遵守不连续性,但他没有提出进一步的理论论据,更不用说电影语境了。关键问题依然是开放性的,甚至是那些接近电影法典的问题。如果我们依据贝蒂多的建议,将问题本末倒置:怎么会有可供编码的认知可言?或者说认知如何能够(在不干预形成认知的主体的情况下)以机械的方式去解码?

第三种属性解决了以下问题:是什么能够将视觉秩序分类为策划或真实的?电影摄制或拍电影,基于演出的电影,是否需要一套复杂精深的指称符码系统,要么它只是一种关于生产实践的经验性陈述?这个阶段允许电影符号学以本体论的角度,分支拓展为意义—现实(类似于语言在说“这个”或“今天”时的指称潜能)命令—秩序(类似于句法)。现在已经敞开了面向电影第四特性的大门——其综合整编性。从本体层面将电影划分的两类都能利用(即整合编撰)五种传达渠道(三种试听:声、乐及口头语言;两种视觉:书面语言及视觉形象)。两种类型都无须使用在每种渠道中相同的符码。所有这些似乎都是纯粹的观察,但它具有一种十分显见的有用性:符码系统的数量在低等秩序的符码之上可以繁衍,能够形成建立在社会互动符码、语言符码、对话性符码、动力学符码、空间关系学符码之上的戏剧性符码。在这种多重整合之内,区分这些符码的标准是什么呢?如果不是认知性标准——电影符号学宣称只是再现电影结构的子系统,电影摄制自身只是一种更为宽泛的语言。

符号学语境中的语言总会转化为一系列规则,而人们在使用规则时又必须通过一种能力匹配这些规则。不存在什么电影能力可以对应于电影中的语言能力,以及一种与之相对应的语法性,只有通过演示。然而,当夏朵发现在补充规则基础之上有更大的结构时,他(在谈论文学文本时)支持范迪克(Van Dijk)的观点。这些“超结构”经常出现于诗学中(如韵律学规则及叙述学句法)。这显然是对电影符号学的恩赐,电影符号学必须除掉太过限制性的语言学语法模式。因此,电影能力(通过制造者和观看者)构成了发明新规则的规则(剥夺标准的电影语言,认定一个电影的标准语法,缺乏语法标准就不会区分电影的分段:由于电影在设定普通传达中的不足,电影摄制语言标准的私有化,意味着不存在哪种研究可以发现电影的语法标准,语法标准的缺席不允许,区分形式完美的电影分割的总体)。理解力被等同于对真实性的理解。这

是所有符号学的共同特点，直接来源于站位价值的差异系统。一种（拓扑性的）价值是由其所不是定义的。因此，电影语言被定义为演示，在标准语言中只是一面。假设在类似于语法的基础上被调控，演示则意味着去理解电影接受性：我们发现电影类型和社会文化使用者通过接受，可以排除相应的可接受性判断。突然，又遇到了电影的传达，但是现在它被限制在文本的概念中。单薄的符形学理论使电影偏向于文本性。

反对的原因并非是采用了皮尔斯的理论视角，而是反对用符号学的方法来处理电影问题。尤其是德勒兹（1985）批判了那些特别的电影“符码”，反对语言学和结构主义，并将矛头指向索绪尔的符号学结构主义根基，将电影作为一种语言来处理，牵涉使用符号任意性的视角以及差异层面——能指与所指。结果，电影理论深入探索“多元符码性”，它掌控了电影表意。德勒兹批判的目标是谁呢？符号学“分解了符号自身”。德勒兹（1985：342）将两个领域并置起来：在符码多意的其他内涵之中，（这些符码封闭于自身）是具有任意性的符号，在没有损失的情况下，通过习俗才能被置换。在电影分析中符号学的挫败是完整的，针对符号学所宣称的，要建立一种社交礼节上需要的知识。只有具有法律性质的句法符码，才能成为科学严格的对象，而符码使语言具有可操作性。德勒兹（Deuleuze，1985：41）批判的对象是两种泾渭分明而封闭的“模型”，数码化以及符码的差异系统。确实，梅茨（1968）明确表示接受了艾柯关于整编形象的观念。横组合关系背离了对形象的完全误解。德勒兹的结论是，没有什么电影理论能够以符号学为基础。

显然，这是秩序与形象之间的对比关系——两者是电影对象物的两种相互排斥的定义。但是，德勒兹提出的与之相对的概念，并不是将自身摆脱本体论假设的自由体。（差异的）秩序如同德勒兹的运动（构成心灵的）超验客体之间的关系。它们各自的本体论路径是：要么“双重形象”带有各自的差异，必须提出一个问题——它们如何相互关联（从组合的方式和聚合的方式）；要么将形象视为唯一的定律，在自身之中包含运动（即其自身的变化）。德勒兹在电影（横组合关系中）以一种本体的方式回答了形象的秩序问题：“形象”自身，要么被束缚，要么是整体。如我们稍后将发现，这样一种提议并不能自圆其说。

宏大横组合关系对电影性的解释能力相对较弱。它为各个叙述内容单元排序，却没有回答基本问题，即哪种差异性原则负责形成这些单元自身。而如我们所知，这些单元是在移动的形象中得以完成的。因此，横组合关系生成意义的原则基础，必须针对我们关注的焦点。如果其再现性力量并没有向横组合段

呈现出时间或动作空间，那它们就什么也不是。在电影中，叙述的“现实性”和这种形象的“现实性”相比，或许没有那么重要，后者从未完全消失在叙述意义中。移动形象中是哪种分节和差异在制造意义呢？分析一个形象的“自然方法”就是将它分成各个部分，这似乎是不言自明的。但什么是一个形象的各部分呢——尤其是一个移动的影像。音位学同样是视觉的首要范式。人们虽然已经描述过音位学，却尚未从理论的角度来解释，除了贝蒂多在拓扑理论中解释过——他的理论从数学的角度解释了纯粹的形式（或格式塔）。视觉符号学提出很多描述（尽管它利用了格式塔的智慧），但是它未能维系一种适当的理论，可以解释艾柯像似论的战略重要性。

紧密依照与语音学的类比，保持与结构主义原理相一致，我们首先在表达之中来区分特性（第一模型）。然后，同型在意义的第二模型时，会考虑一种任意性的却在结构上类似的差异（内容）。区分特性自身不是观察所得的，从认知学角度来看待结构主义不能正确理解它。通过区分特性，一个可观察的“知识型”成为可能的，但反过来却不可能。因此，在此不会无止境地出现退化。思维的结构模式阻碍了循环论证。让我们设想以下的结构性的电影脚本：（1）一个形象带有鲜明颜色的记号将一个惯用语句区分为一条直线；（2）从聚合的角度，对于其他形式比如圆、方等都有一种区分的价值；（3）就内容而言，符形提供了一种区分“直线性”“方的性质”等概念性特征的方式；（4）在这种拓扑形式的结构领域中，某些概念性组合会产生一种形式的身份。认知性思维容易反对这样的观点：人必须已经知道直线的概念，以便于认识其形状。上述序列看似无法下结论，或者说是循环的，倒退的。这意味着忽视了结构主义中的“神奇世界”——同形（或索绪尔“符号任意性”原则中的系列法则）。比如，当奥蒙（Aumont 1990）大量描述几何及其他形式时，就并未将其视为感知的心理学。我们却没有注意到这有益于电影的意义。然而，跃入几何形式的意义对于结构性思考而言不成问题，因为在几何形式（成为表达）以及概念内容（十分基础）之间存在同型。这与深入描述视觉符号学的细节并不相符。在原理性设定中，核心问题自身必须得到解答：“同型是真的吗？”只有这样我们才能问：“直线的观念从结构上讲，与一个形象中某种色差的拓扑学完全相同，这是真的吗？语音学原型在很大程度上是为形象而工作吗？”

显然，表达素材的性质，在很大程度上限制了复杂意义的可能。形式和形状能带来的东西是少量的，无法企及形象中再现意义的丰富性。结构主义所留下来的影响，造成了（就秩序和形象两方面）符号学电影理论的局限性。从这一观点来看，艾柯的像似主义是对结构性教条自身的一个巨大拓展。符号任意

性或许对语言具有某种合理性，但如果它变得与“理据”相似的话，它就是在挑战结构性的解释。移动的形象是如此明显的“有理据性的符号”，以至于在表达与概念性内容之间维系一种任意关系，显得极其反直觉。

然而，试图从横组合关系角度将时间理解为秩序，并不是错误的直觉。时间确实是一个序列，将同一物的两种不同状态链接起来。这里，符号学由于其语言范式而受到极大的障碍，语言范式只包括了两种解决原则：要么时态模式，要么句法模式。在电影理论中，贝特蒂尼和米兰学派都已选择了第一条路径，而梅茨和法国学派选了第二种。两种模式都依赖于各自的单元，而这些区分的单元必须根据一条已固定的逻辑彼此相连。符号学并没有与“在不同状态下”的相同事物相连，并由此形成时间，而是将先前提取的各单元链接起来。在这一点上，显现出我们对关于艾柯像似论的兴趣及希望，而这已经对电影符号学形成了相当程度上的影响（尽管还不明显）。时间性和再现性都不再受语法规则限制，起作用的是相似符。不幸的是，一旦艾柯将其问题性质归于其“百科全书”语义学中，在莫里斯—艾柯传统中，这一概念就依然保留了其问题。

我们的结论仍然涉及生产电影“现实性”的符号。如果“理据性”强迫进入同型以及任意的符号关系，“现实”的世界能否依然得以构建？如果电影是一个符号，它如何成为一个符号？由于电影中没有分节，就需要对表意进行否定。艾柯不是一个重要的电影理论家，但他（用一种对皮尔斯的错误理解）对符号性质的探索，对电影符号学而言有很大的意义。大多数视觉符号学都集中于表达素材这一面，而表达素材所形成的内容很少。相反，艾柯集中在内容这一面。

3.2　电影“是”符号功能

像似论，而非几何及其他形式的区分系统，将“现实”性传递给横组合关系秩序：再现对象依赖于像似论。在一种特殊符号的基础之上——这种符号不只是像语音学这样的“模型”（德勒兹），抽象且能够双重或多重分节。这种基本的符号是像似符号，且被认为是由特别的各部分问题组成。与这类特别的符号相关，三个主题引发了我们的兴趣：（1）其再现成果（即是否、如何以及何种程度）；（2）对符形学的再现规定（如它如何表达时间）；（3）我们使像似论与皮尔斯的相似符之间形成“同胞”关系是合理的。在这个语境中，艾柯及其他人在索绪尔和皮尔斯的符号理论之间所做的协调，使人得以在皮尔斯的理论

框架内回溯符号性质，并且能够借皮尔斯的视角质疑索绪尔对符号性质的理论设想。

皮尔斯能否顺利进入符号学的话语世界，正如他的“教练”雅各布逊、莫里斯及艾柯显然认为他能进入那样？这个问题难解答的症结在于，索绪尔学派有着不同的分支。比如，叶尔姆斯列夫的语符学对雅各布逊而言极有影响力，雅各布逊确立了皮尔斯作为符号学之父的地位。莫里斯则是另一个完全不同的传统——主要是语义学，并作为对卡纳普哲学项目的拓展，其他部分，如句法和符用学必须被理解为这种拓展的一部分（Apel 1975：20）。通过谱系学或综述，艾柯的像似论已经继承了皮尔斯，但不一定是皮尔斯的真正的意思。“难道艾柯读懂了皮尔斯?”这是特杰拉（Tejera 1989）提出的一个反问。他的答案差不多就是个干脆的否定。尤其是如果牺牲了像范畴、索引及像似符号这样重要的概念，皮尔斯为打入符号学话语世界的入场费或许过于高昂。在曾经依然可以自由且“创造性”地利用皮尔斯的范畴分类时，雅各布逊曾想过融合这两种符号理论（Portis-Winner 1994：126－129）。他获得了惊人的功绩，将范畴分类的数量增加到四种，因此击败了皮尔斯思想中的三分法结构。必须承认的是，艾柯（1976）在调节过程中更忠实于皮尔斯。

像似性这个普遍的术语及其背后根本不相干的各种理论，对于聚焦于同样在根本上不同的符号理论之间的争论而言，确实不是一个糟糕的选择。这场争论涉及现实性理论和认知。显然这对电影对象产生了深远的影响。艾柯的项目观念是要将像似性（莫里斯和广泛意义上皮尔斯的）转化为再现式分类。类比意味着一个符号，一个所指的他者及类比的规则。对于艾柯而言，后者是“现实性”和再现中的一个显著特征，而非逻辑运用，这就已经足够了。比如，地图显示的特性，可以再现一处地貌的特性（如同一纬度的同一高度）。与任意性的符号功能相一致，这分析了两种不同却并列的层面。这种二元性阻碍了以三项式的方式来理解符号化过程中掌握逻辑阐释。并置的方法显示出对各部分的比较，只有这样才允许将一处地形分割成多个部分。如果任何事物能被首先分解为语义标志或语素，那么任何具体的事情都是能被重构及组装的多个“文化单元”(我们应当清楚这不是皮尔斯所说的多面性的符号统一体)。因此，我们永远有可能在与其他事物一样的情况下发现其中之一的标志。一处地形是一个文化单元，它能被分解为许多单独的特征。如果没有直接与二维的事物共享的标志（比如地图），那么，我们就能够建立一种转换规则，来为之提供这样的标志。假设经度永远能以同样的、持续的方式来衡量，它就能被转换为颜色符码。

于是，像似主义面临两个不同的问题：第一，是什么掌握了从一个符码系统向另一个符码系统的转化？第二，哪个过程能确定分解为正确的词素标志？最终，我们依然在一个符号世界中，这个世界中的单元是意义的单元，而非“自然地”破坏的原子。第一个问题让人从艾柯回到莫里斯，并让人以传达的方式，将符号重新概念化为功能。这将是我们的下一个话题。第二个问题使艾柯被领入皮尔斯的符号领域，他将符号领域呈现为再度阐释。他肯定很重视这个观念，因为他差不多以同样的形式，在至少六种场合中表露出这个观念，这在艾柯（1979：n1）和《语言 58》（1980：6）中有证。的确，这种皮尔斯阐释，对于作为整体上的辩证策略而言是重要的。稍后我们会简要提及。

艾柯的像似论寄希望予符号的“理据性”，这对于电影符号学的横组合段秩序而言十分有前途，即能够逃离区分系统的沼泽地。尽管这是皮尔斯的经验之谈，该领域从根本上来说，依然是分部词素单元的集合，以及其与一个对象的任意组合。（对象属性的）副本（本身内部亦是一套区分系统）牵涉将一种翻译规则，组织成绘成图画的人造品，这被艾柯称为“符码”（Eco 1975：272)，比如说莫里斯的拟声表达。类似的有指示性符号或任何其他指示性元素被运用为形态性符号。一个表达性人造品所起的作用，在于像符号一样代表其他某物，这通常是不能用一条规则来掌控的，而必须作为一个符码通过传达才能得以构建。在此，理据性意味着，代表利用了两个相对立物之间的相似性，从而得以“代表谁”。艾柯（1975：261）不厌其烦地指出，所有这些相似性都基于规约。当表意人造品不能被轻易还原为区分性标志时，就需要像似理据性。

最终的分界是一种感知符号学，它很难通过符码来描述。“理据性”不过是一种特殊的（语素内容单元的）属性，它解释了没有类型符的个别符的表达人造品，比纯粹的任意性受到更多的约束。理据性深层的问题，不是为链接二维水平与符号功能的机制。这动摇了整体阐释符号学能力的根基，如果一种抽象系统与这个系统中具体单元之间的关系能够展示出各种不同的比例，这确是将一种奇异的元素引入了差异性。既然比例从语义学的角度让我感觉它像是“精神/心灵”的另一术语（除此以外，正是在这一语境中，艾柯错把皮尔斯的型符个别符的特性阐释为代表着这一系统的单元关系。这个三项式关系中的第三个元素即质调符被偷偷地丢弃了），那么在一种简单的型符个别符关系中，系统可以清楚地定义单元的位置，而且当单元的定义不够清楚，没有清楚的位置时，可以有一种复杂的关系（Eco 1975：246－248）。当一个符码，当然永远位于各种类型（表达与内容之间）时，就需要相当大的“工作量”才能建立

这个符码。像似主义位于表达人造品中复杂关系这一面，与建立该系统的确切规则之间没有任何关联。

艾柯的整个要点在于，必须建立一个个别符之于整个系统的比率。其中真正复杂的情况是感知（1975：312－315），这种情况下总是利用感知式的模式而成为那个系统中的一个单元。但这会解决问题吗？不，这只是将问题往前推进了一个概念，这样我们就可以就感知模式的塑造提出同样的问题。内在的观念是先验的，还是习得的形式？当这个问题引发真正的哲学兴趣时，艾柯却总是缄默不语。正是系统这一概念显示了，各种系统是恰当的、功能性的，因为若没有某种内在组织，就不会有各种元素。认为可以不依靠系统而存在的元素，以及没有词典的词素，等于是冲突的表达。"理据性"必须至少涉及一个提供理据的和一个被赋予理据性的概念，这为我们提供机会去发现。就提供理据这一方的，至少是某些系统特征（"模式"是为构筑"感知"的一种需要）。严格说来，在艾柯的符号学中，这从未越过一个假定的地位。人们从未证明过也从未反思过其可能性的前提。指称的双重水平，包括任意性，依然是有效的。在不放弃他所说的指称的情况下，艾柯本可以在系统理论的框架内拓展其符号学理论。它们可以在次系统中获得秩序，而不是简单地繁衍符码系统。因此，我们可以更好地理解符号传达功能作为一种交流系统规则（Merten 1977）。

然而，通过假设不能解决符号的根本问题。关于符号是否反映了表达与内容之间的二项式关系或三项式关系，我们需要有一个根本的理解。这改变了整个局面，而不是关于"符号功能"的细节问题。莫里斯（1846）认为像似性与符号学有一个共同点——文化任意性，其主要要点在于社会符用学。艾柯对于像似领域有很清晰的判断，但或许不能充分达到哲学的高度。但是，他甚至更进一步质问符号自身的观念，认为这一观念是不可应用的（1975：282f）。

替代品就是符号功能。在莫里斯看来，它强调用内容来联合表达的功能（而内容不完全就是符号性的观念，在皮尔斯看来则完全不是）。对于电影理论的意义被当作横组合段的秩序的观点，艾柯认为，这一点是基于符号分裂为符号功能而言的。符码系统思想的紧凑性以这种方式得以保存。不受这些符号学限制时，在成为一种源泉之前，像似论有自己的一个世界、一套体系。稍后我们将简述莫里斯对像似性的理解 ，因为作为一种来源，像似性承诺会比接受像似性的主体更为丰富。

同样，像似性继承了皮尔斯的思想。莫里斯分配给符号论的任务，不是解决皮尔斯最初对现实性所形成的真正认知的问题。在此，不存在符号中的认

知。一旦形成认知，就只可能协调地使用交流传达人造品。不是所有这些人造品都达到了最高的规律性水准，“因此，像似性是一个程度的问题”（Morris 1946：7.2)。但是它达到了何种程度呢？莫里斯的答案是“它指示了什么”，正是指对象。一个符号分享其所指对象的物质属性，只是一种（比感官）现实更少的现实。符号对皮尔斯而言，永远是一种精神，但莫里斯却不是这样看的。如果他不想退回到精神的外囊概念，其中外部感观数据（或感知）引发联想（不是通过上帝干预而得以持续——而是通过预定的用法）的话，他就必须将行为规约设定为绝对之物。在像似性的情况中，我们很难解释感观数据成为一个符号，除非我们求助于莫里斯称为“唯心形而上学”的东西（Morris 1946：2)。“因为如果符号是由精神或思维来定义，那么，我们就不能为了确定某物是否为一个符号而粉饰一种经验性原则”（同上)。显然，他将自己的哲学理解为用行为来完成卡纳普逻辑的本体语义学。因此，他的符号论希望根据如何提供这样的支持来衡量。行为有对象和主体，对象只是面对面，是行为的他者，其行为表现是一种示意。

这种二项式关系消除了“精神主义”，更进一步的是，它在符号过程中没有为特性及“外部冲撞”留有余地。甚至连像似性也是通过行为来定义的，因为只有在一种（物质理意义上的）行为关系中，他者才显得重要。（物质）对象正是通过像似符号，成为符号的所指对象。它们发出了邀请，通过这些邀请，“阐释者在自身内部高度激活他的性情进行回应，并且通过研究像似符，能使自身熟悉所指的某些属性”。艾柯明确接受了莫里斯对符号的定义，认为符号是一切有所指的东西。艾柯的反精神主义需要一个具体的解释项，对于能被观察的物理个体而言（1975：27)，不管哪种情况，作为行为都需要一条规则，而这种准规范性对于一个“规范”的主体而言颇具讽刺性。艾柯用一种既定的具体文化，将这种准规范性替换为一种规约的准主体。当感知被当作像似的，但仅仅是初始的符号时，行为规则的问题得以缓减——被赋予某些刺激物时，行为进行选择性的回应。这些刺激物成为符号，却没有被驳回。当我们将像似性视作来自对象自身的“预备性刺激物”问题（即受规则掌控的行为之诱因）时，我们就撞上了与处理艾柯的“原生感知”时遇到的与认知问题相似的问题。消除真正的第三位只能作为还原形成一种形而上学（正如皮尔斯描述的那样)，第三位只有在成为三项式被还原的样子时才有所不同。作为预备性的刺激物，莫里斯的符号不能通过行为进行有效的确定：它们只是真实的，而建立在真实性基础之上的确定却不是普遍的。意义——不只是被数据验证去使用真实的符号——要求一种法则或第三性。一个真正普遍，有效且真实的概念绝

不会是“感观的刺激物”。继卡纳普提出的与之类似的协议之后，两者都只能被定义为“理论概念的预兆相关性”。皮尔斯用自己的三项式关系回答了这一问题。他提前发现了阿贝尔所说的“还原谬误”(1975：20)。艾柯则将之还原为整编，是在没有现实性的情况下假设的法则。第三性不可避免地成为一个空洞的概念，恰恰被剥去了其媒介功能。

莫里斯以另一种方式(行为主义式的)将三项式还原为二项式关系。他针对的是皮尔斯的“非现代化”精神主义。通过循序渐进地支持卡纳普，他有效地继承了一种形而上学的基础。尽管移花接木地使用皮尔斯的实用主义假设，作为“精神主义者”，他拒绝唯名论逻辑，认为它会形成作为规则的符号。他的逻辑是一种事后的逻辑(如果这在表达中不冲突的话)，这种逻辑通过行为规约得以建立。人们可以通过数据来观察并分析这些规约，结果会形成相当稳定的符号—行为关系(这种观念在“广义他者”的掩护下长驱直入地进入米德的著作)。如果这被认为是一种皮尔斯式的阐释，莫里斯就不得不压抑这一特征。这个特征对于晚年的皮尔斯十分重要，它可以让他在一个符号的“动态解释项”(一次交流的个体心理物质效应)与“逻辑解释项”(正确的概念解释项)之间做出区分。因此，他不得不承认，基于规则的行为本身必须只是“通过符号预设为前提，且不能在其中被定义”(Morris 1946)，并且通过这个前提假设，可以使自己不必明确提出已经被埋藏于假设中的形而上学命题。

莫里斯的第二个认知假设是“科学”。但是科学成为关于现实性的真正认知的时候，这个问题如何在反精神主义框架内成为可能?任何一个人又如何能从外部向内观察一个人对一个符号(从数据上)平均化的实用阐释?显然，研究自身必须首先要明白，一个符号喻旨是通过一个事实得以协调，并且是如何协调的。然而，只有通过自我阐释，研究者们才能做到这一点，因为他们所观察的正是他们所做的。更进一步地说，这不仅是指某人是否会用某种符号喻旨来协调某个事实；从长远来看，是应当或将要如何恰当地形成(这种协调的)习惯。第一种情况绝不会具体地发生，第二种情况只是一种理论可能性。尽管如此，逻辑规范性的解释项，还是需要成为观察的一部分，通过这一事实不再只是观察而已。相反，它会成为解释项。

到目前为止，我们已经了解的，是还原主义者为解释像似主义所做出的努力。在洛特曼的电影美学中，这个术语同样扮演了一个重要的角色；但在其电影美学中，这个术语不仅是一种功能，还是一种艺术意向型的美学用法。我们将在另一语境中探讨这一点。此外，我应该指出，甚至在一种三项式系列中，米特里选择了“像似”这个术语，但是在对新语言起源的独立反思中，这种新

语言的起源尤其接近于思维过程。这些以及其他次要的用法，不再是横组合关系电影理论（沿莫里斯和艾柯传统）的“食粮”，其目的在于保持区分意义系统的完整性。这意味着，艾柯不得不拒绝莫里斯关于与像似符号相关行为的某些基本观点，其保留的只是符号和对象之间的交流—转向—文化链接，然而，艾柯将其转化成了符号功能和型符/个别符等例子。不管这对于电影符号学而言，是否为一种令人满意的解决方案，我们都必须在艾柯运用皮尔斯的语境中考虑这个方案。正如前面所述，这是像似主义的第二个来源。

像似主义给人带来的整体希望关系到，当没有任何类型的表述个别符人造品时，如何用新的方法对内容进行重新分段。尽管艾柯早年曾努力集中于像似论的表述这一面，但要理解对这种复杂的个别符关系，依然很困难。整编的空间是太少，还是太多？我们应当理解，他后期对皮尔斯符号理论的概念进行创造性地再度阐释时，对像似论问题做出了贡献。只有获得新的表达符码才是值得的，如果这样做会形成新的内容的话。当然，我们不应当将艾柯（1976）的理论视为忠实于皮尔斯符号理论的阐释——他自己也并不认为自己做到了这一点。因此，正是通过这种再度阐释，我们才能理解像似论的语义潜能，并得以扩展内容。

艾柯的最初论点是：他提出的概念“表意（signification）”与范畴分类或等同的基本原理没有任何关系。它将符号功能的问题定义为“去含混化”（disambiguiation）。如果符号必须在意义系统中形成清楚的位置（即不是真正的认知），这就很明显。皮尔斯的阐释性符号有一种吸引力在于，可以用来解决对于符号学来说完全陌生的问题。三分式作为符号化过程的内在本质关系，为语义还原敞开了一扇大门，其前提是只要我们用艾柯的方式去理解。简言之，他认为，符号就是短暂集合语素标记，这些标记可以很便捷地投射到一个对象上（这就是人们如何发现并利用了动态对象与即刻对象之间的区别）。

作为批判的第一点，这样做很显然漏掉了普遍性这一观念及其在符号中不可替代性的功能。“一个符号变成一个小丑，脱下面具只为了揭开另一个面具”，这是埃斯波西托（Esposito 1980：362）对艾柯（1976）所做的有趣总结，他给予皮尔斯的评语是“实在的”，但不是“实用主义的”。富马加利（Fumagalli 1995：311）认为艾柯已经放弃了这一立场（尽管他没有提供证据说明如何放弃核心原理，却不伤及其整个理论结构体系）。然而，我们必须对应对从皮尔斯的视角提出的另外两种反对。一种与对象“丧失现实感”有关。一旦对象变成词意素标记的一个便捷容器，就会成为存在的个体性终结，也就是第二性的观念。另一种不易察觉的绊脚石是：如何做到在符号关系中，范围

不同于解释项。艾柯将“阐释”当作一种把词意素标志集合于一个新符号中的程序来使用，而皮尔斯的品质成为“多种性能”。他机智地根据皮尔斯符号理论不同发展阶段来戏弄术语，比如，范围和符号在符号理论术语中变换位置，在第一性和第三性之间混淆了根本的功能差异。正如我们所知，为了成为终极的形式，范畴必须是有序列的且重复的，而一个第三性（知道得）比第一性要“多”。对于皮尔斯试图用范畴来解决的问题，艾柯没有提出答案。有三种范畴不可还原的原因是，皮尔斯在这三种范畴中看到了认知形式或存在所需的基础要求。容纳词意素的东西，当然不能替换意义的“外在冲突”或外在性。所有这些都是对早期实效主义原理提出的挑战，因为那种信念认为任何认知都需要真实的问题，即一种源自外部的动力。否则，人们就不会注意到混沌。

这些如何与电影横组合关系的像似性基础发生关系呢？很显然，如果不存在再现对象的话，就没有任何东西可以置于像句法一样的秩序中。既然电影再现的关键部分不是语言的东西，那么，一种有序的前符号学的现实性就令人尴尬了。因此，像似主义构成了一种真正的努力，为无序的秩序初始阶段赋予秩序；而初始阶段恰好碰上“成为某物”的（即形成差异的）初始阶段。问题在于秩序的开端：分离的如何进入延续的？与皮尔斯不同的是，艾柯能吸纳“符号前”的现实性，这种现实性根据定义是不具有特性的。因此，对他而言，秩序牵涉创造这个过程（被称为“感知”），通过这个过程，可以引入差异特性。作为横组合关系的电影理论，依赖于这样的像似符号、感知从整体上再现电影。正如我们所见，像似性是将符号学的差异性秩序拓展为“复杂符码”的维度。无须赘述，这需要对任意符号函项及表达方向进行极度的复杂化。就型符个别符码而言，如果我们被禁止指涉精神范畴，内容方面就不容易掌握。结果是，词意素的标志以及全部标志百科全书式的组织，都不得不用内容组织来代替“易与难的符码”。

甚至在这样明显的拓展和复杂化之后，我们仍然能正确地用符号来看待特意组织的观念，除非是在一个基础的层面。艾柯的“转化”明确无误地将我们指向这样一个情况：这一符号理论的关键之处，可与其他符号理论相比较。可问题在于：这到底是符号函项还是符号关系？这就包括了整个辩论的基础。现在让我们假设，有三种机制得到了令人满意的解释：第一，祛除个别符内容的确定所带来的含混；第二，通过可靠的函项与一种表达个别符相结合；第三，艾柯为分解词意素标记找到一种机制（就是艾柯所指的阐释 E），现在仍然存在的问题是：“阐释 E 目的是什么?”。该问题不是指“这种内容个别符如何得以传达?”因为必定有用以交流的传达性符码。相反，如果必须消除作为阐释

目的的真实，那么，人们又为何要去阐释呢？在这个问题中，我们发现了不同的理论设计，于是，从其他视角来看，这个问题并没有意义。尽管在皮尔斯符号学中，导向真实问题是没有意义的。但在符号学中，叩问不真实的传达也是没有意义的。在皮尔斯看来，不存在谎言，只存在骗术，因为至少骗子是知道真实的。艾柯认为，符号理论的终极成就在于它能解释如何撒谎，如何开玩笑（戏弄）。无法想象这样的传达是如何起作用的。这源于一种结论，这种结论源于反对莫里斯的“数据规则”用法，艾柯认为，这一用法增加了其支流性理论的论据。

到底是符号函项还是关系？似乎明显的是，在能力（capacities）中，必须同样出现基于规约和基于范畴的符号理论之间的差异，而这种能力是一种理论所具备或可能不具备的。尤其是电影，从像似主义到像似符号所发生的转变是根本性的。皮尔斯符号学废弃了如何赋予符号秩序这一问题：符号不再只是“代表另一物”，这个“另一物”已经存在于与符号所形成的有序关系中（正如在三项式关系中）。横组合段（或句法）必须构成一种次生秩序，皮尔斯符号学则提供了一种崭新的方式来构造一个符号（即意义）。我们不能让自身被画面性再现所欺骗，画面与现实性之间的关系，同样可应用于时间在再现中所获得的成果，而这一成果被含蓄地理解为叙述时间。然而，这恰恰不是关系型三项式时间所获得的认知。

对于时间而言，如何体验两个事件的真实性根本不重要，完全有可能存在像似性事实只是一连串感知，这对应于逝去时间中的一种纯粹的内在体验。事实同样可能具有指示性，并因此就其真值而言，与外部事件形成关联。这对应于物质世界的运动以及钟表式的常规运作。规约符可以是具体的事实，但它们是通过普遍性与外部世界产生联系。因此，它们并不适合用于陈述特性——它们总是“广义上的普遍性事实”。正如所有其他符号过程那样，像似性同样有助于形成对时间的认知。然而，这只是在一个情况下是有帮助的：完全不同于平常方式中通过横组合关系的电影理论将时间概念化。有两种原因可以解释为何横组合关系不具备掌握时间的能力：（1）横组合段所依据的基础，要么作为再现单元，要么作为连续的时间性，这两者是不同的，是可以被分辨的。不管哪种情况，其都要求不能形成双重分节，双重分节在意义的符号形成中，是一个致命的缺点。（2）结果只是用类比的思维来使用句法这个概念。不可分离的各个单元，不能使一个句法形成二度分节。但是只有从句法中才能产生张力。而没有张力，在符号学中就没有“时间”。我们无法想象在表述和内容之间去建立一种任意的符号函项——即便是弱化的“像似性”方式或作为“获得理

据”的方式，如果表述不能以差异区分的方式进行分节的话。皮尔斯符号学采取了一条完全不同的思维方式。在一次三项式符号过程中，用一个普遍性的方面来链接两个（指示性或像似的）事实。这个普遍性的方面当然可以是句法，但同样可以是源于诸如叙述陈述活动的规约符号。稍后，我们将会看到皮尔斯符号学是如何帮助我们将时间描述解释为经验（某种在符号学中不可能的东西）的，正如符号使我们将时间解释为（一种实用因果性的）时间性一样。在这一点上，我们必须进一步看清，电影问题是像似主义不能解决的。电影再现的是什么？或者说，在电影获得作为实用逻辑的叙述性之前，其再现对象是什么——这个问题依然困扰着我们。

3.3 电影“是”感知

最终我们是通过认知主义所提出的问题来为电影恢复其现实性。认知电影心理学的基本看法是，我们必须将电影意义与现实性联系起来，而符号学明显没有谈及现实性。

认知主义如何将这种看法转化为方法呢？关键问题有两个：我们采取哪一种元语言来解释对象，以及我们通过认知主义理论能发现什么？

为了考虑认知主义作为理论本身的优势，我们刻意从其习惯性的地位来去掉其语境。通常情况下，关于电影诗学或电影美学，认知主义将其理解为最初“序列中的联系”。其预设的功能，即有用性，是将叙述理论化的逻辑表达为叙述学或文体学，而这两者又“自动”转变为一种特殊的心理学。一种被作为叙述时空行为空间的认知主义是完全不同的，它掩盖了构建叙述及经验时空性的逻辑多元性。认知主义必须作为一般意义上的认知理论而得以确证，并且作为电影体验本身的理论，能够构成却不能被局限于电影叙述。

3.3.1 认知主义变体的共同特点

“认知主义”不是一个统一的理论，它至多是一种颇具特色的思维方式。那些自称为认知主义者的人们，会习惯性地强调认知主义乃“循序渐进”之物，而非统一的理论（更不是一种大理论）（Carroll 1996：39）。我们甚至可以将其视为一种“态度”。真正可取的表达方法是卡罗尔所说的“对话性理论”或“电影理论的辩证概念”（Carroll 1996：39）。但是，甚至“竞争性理论”也参与了同样的竞赛。一套规则是公开认定有其对象的真理，在电影中，这个对象就是一种意义对象。对一种常见的分类理论的最低要求是我们在一种常见

的连贯性元语言中，能“看见”同一对象。各种版本的认知主义纷呈各异，但对之稍作批判性探究，就会使人处于在各种方法论之间相似点所形成的局限范围之内。我们应该感到后悔的是，认知/建构主义电影理论被赋予的角色，是积聚力量反对电影理论中的心理分析及其他“流派”：这一点对博德维尔和卡罗尔收集的后现代理论中的有些论述形成了反响。某些柏林学者（比如舒曼和伍尔夫于1990年）也在电影理论中采取了这种思路。

首先，常见对象在某个感知概念上大多数融汇于一体，而感知概念意味着转向心理学方法论。作为了解电影对象的一把钥匙，感知变成了一种必然之物（当我们不是通过语言学意义而是通过对心理功能进行描述，来了解电影意义时）。如此重要的、根本的、方法论的认知主义选择，不同于认知论（作为被认知的现实性）以及现象学（作为即刻的意识）。这明显来自于各自的视角：虽然认知论将内在性（心理功能）视为客观实体，并将内在性（思维）与外在现实性联系起来，而现象学又视内在性（即刻意识）为主观实体，它不是被描述为对象，也不是其所思内容及其延续性行为的功能。

因此，认知主义的世俗外在性依赖于心理内在性，并以内省的方式被描绘为认知客体。尽管主体性可以客观化，其方法论的要点在于：心理对象依然能在“内 VS. 外”之间形成根本的差异（这通常以“概念 vs. 数据”的对立，以及居里的“模式匹配输入”）表现出来。一旦我们确立了这种差异，我们从哪种视角（或内或外）来看待这种差异，就都无关紧要了。但凡能被言说的，必定是通过其辩证对立的他者才能言说清楚。然而，这种差异是一种心理差异，而不是现实主义的差异。这就是为何建构主义——接近激进的建构主义，一种系统论。而系统论如何进入建构主义的呢？尽管其保持沉默，且没有反思其构建的原理，系统范式通过环境心理学还是进入了构建主义。论证的力量在于，它认可反心理主义及非主体性的功能主义。然而，很少有认知主义电影理论家，用明确的科学理论来探索其基础。为公正起见，必须承认对于多数电影理论家而言，建构主义者和建构主义理论只是承担了一个辅助性的角色。因此，探究如何从根本上顺藤摸瓜建构意义的做法，就降级到了实证科学（如实验心理学）的程度，而不会深层次地考虑将意义建构概念化。比如博德维尔首先并不是一位建构主义者，他是新形式主义者，并因此是建构主义者。我们无须关注将两种理论合并为一会成功还是失败，只要两者之间泾渭分明即可。正因为构建主义理论发展的深度及范围受到了限制，所以，实用目的是水到渠成的。同样，这些实用目的是一种妥协，所以建构主义和认知主义能变得包罗万象。建构主义者的成果，是在形式主义的框架之内提供了“电影（特性)”。“常规”

感知与“文艺”感知形成对比。作为理论设计所需，它有助于博德维尔用建构主义来描绘电影感知润色。在博德维尔（1981）理论中，熟知的（或“自动”的）感知“常规性”被视为理所当然的，并一直是无法解释的。所以，迄今为止，尚未有人关注过感知和心理学。作为只是统一性及非统一性的问题，用艺术的战略来实现陌生化具有破坏统一性的效果，这在美学方面极大地受到形式主义的影响。

所以，并非任何心理学主义都会导向主体孤独的心理内省。与所有这些心理学形式相反，内心同样可以被视为一种未知的变量，我们可以完整地，在其间能保留其根本性差异就足够了。这在一定程度上，对其他各种电影心理框架而言都是共有的而且常见的：雨果·蒙斯特伯格（Hugo Munsterberg）的电影感知心理学（接近意识哲学），法国米特里和科恩-西雅特（Cohen-Séat）的现象学电影心理学，甚至阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的格式塔论都是如此。

其次，还有另一种根本的差异被嫁接到第一种，但具有比第一种更为实用的用处——两种等级差水平：“自动生成程序 vs. 判断”。形式主义只是这种变化在不同水平间的基础运作，从这些层面出发，形式主义折射出了所有的美学相关性。对于博德维尔（1985）的非语言学、电影诗学而言，陌生化是高于通常建构主义感知的美学层面而言的。在认知主义中，也是同样的情况，其中，形式主义作为一种背景（Bordwell 1989，1990，1992）出现。居里（Currie 1995）的论述中也有类似的差异。人们过度强调了归纳和演绎过程之间的差异。自动生成的感知牵涉将“归纳”模式应用于数据，然而，演绎推理会有意识地选择相应的匹配模式。每一次感知都会在自动生成的结论中或更高级判断中终止——尽管不一定在语言学命题中。对于语言学命题来说，恰当的说法是“模板”“自下而上模式或自上而下模式”等程序。他们用图式运用来解释各类认知运作。对形式主义尤为重要的是建构一种叙述。图式论被认为具有的优势在于，无须构建叙述语法（正如符号叙述学的那样），去解释行为逻辑的序列，以及大于其部分的其整体的产生（正如利科的阐释叙述学那样）。

作为一位建构主义者，博德维尔坚信，某些基本的程序是所有感知所共有的。一位观众不仅仅“看”到了感观的刺因，还“在无意识推论的基础上构建一种感知判断”（1985：31）。这些推论是无意识的，因为它们并不受制于刻意的努力，并且，正因为它们是自动形成的，只要我们不去刻意阻止它们的形成，我们就将永远看到各种色彩。实际上的自动过程，是所谓的“自下而上”程序，而“自上而下”程序则更为明显地建立于假设、期待或虚拟之上。根据尼丁（Nieding）和奥勒（Klaus Ohler）的观点（Schumm 1990：44－47），

“这些就是引导形成假设的图式机制”从认知角度而言更接近于叙述及世界认知语境中所说的“底本”或“框架”。博德维尔曾写道：“构建主义理论部允许轻易将感知与认知截然分开”。即使如此，他的形式论还是要求要做二者的区分。

一方面是“提示”“环境性数据”“刺因”，而另一方面是“测试假设”“期待”“前知识”等，这就重新上演了康德合并理性主义与经验主义的历史。站在更高一层来看，这确实促使形成了综合构建以及统觉的超验实体。然而，构建主义认为先验心理学的阐释能力足够强大，因而并不关注各种“前知识”“假设”等之间的内在差异。康德的典型化图式机制也没有为构建主义图式机制的多元化提出指示。“构建论者描述的动态性质（Bordwell 1985：31）事实上是一个不停测试假设（图式机制）的过程。可以将之理解为只有通过心理满足或任意性决定才能终止。”不停输入的数据“会不停地将感知瓦解为不稳定的东西，就像一种相同的某物，直到满足、确证及终止确证”将其结束。这是在一个判断中成功地“统一意义的多面性”——正如康德所理解的经验认知那样——与心理满足之间的主要差异。正如皮尔斯的实用主义所看到的，博德维尔的认知主义绝不是真正地将认知时间化。如果我们不重视满足，就会和符号学内容表达组合一样具有任意性。尽管有数据输入，但这绝非起决定性的认知因素。似乎没有假设本身或图式机制（其任务是将感观数据组织进“各种事物”中），这就是为何博德维尔的认知主义不是真正的现实主义。它必须总是以假设的第一图式为起点，并且不能真正应对来自外在现实性和真正混乱的冲击（尽管有“数据”）。根据皮尔斯对任何类型的经验所形成的复杂理论（即符号分类），这里考虑的真实认知过程的方面还不够——比如，我们还未考虑思维复杂性之前先考虑现实的复杂性。然而，这些概念可以应用比喻或暗示等手法，阻止人们重构所有的认知内容。

博德维尔的建构主义，以及稍后的认知主义似乎主要是一种认知心理论。与之相反的是，居里关注的是再认知。现在通过转向与居里同源但更为哲学味的描述，我们会遇到生成意义/概念性构架（必须去掉其反符号学、反心理分析的论辩），同时会发现关于研究指导的根本问题，居里的主题更具启示性，其各种语境显示，对认知如何与现实性相关这一问题能够形成意识。从论辩的角度讲，这种立场反对用“人工制作、规约性、代码性”（Currie 1995：79）进行理论化，自认为是用形成反差的“现实主义”视角来解释（电影）感知。在感知与被看对象之间建立“像似性”的关联，显然比依赖规约的解释更为艰难；并且，事实上，就其对问题的理解更接近皮尔斯（但是以比类推，认知主

义比建构主义更显得遥不可及)。

现实问题通过传统被理解的概念进入。显然,“图式”(在博德维尔看来与其说是一个概念,不如说是一个比喻),多少有些类似于康德所说的图式、判断表以及范畴表。博德维尔将这种潜在的相同性驳斥为对建构主义而言无用的东西。由此可见,他以另一种形式传承了认知论问题:对主要的认知过程(即作为空间性)做根本的描述分为两个程序。其中,第一个涉及(同样是一个隐喻的)“自动生成机制”,第二个则是一种(命题式的)判断。但是,到目前为止,就逻辑而言,其并不存在离散原则,因为二者都将概念应用于数据(数据被截然分为各个实体)。不管是哪种情况,真正的问题是,康德努力将各种范畴形式个体化。认知不仅以一种形式,即“概念”来起作用。分化各种范畴(传统分为十种或更多种)的意义在于发现:不可还原的终极概念不可能被浓缩提炼到这种程度,“将概念应用于数据”等于是说(无论如何)都“是”。这是一种空洞的陈述活动,甚至没有包括否定的可能性——“不是”。“是”——正如亚里士多德所知的那样——不可避免地以多种方式被言说。

另外我们将会讨论对“数据 vs. 概念”这样的老生常谈的批判。根据认知主义的第二个共同特点,这样问或许更妥:“其原因到底是什么?”“概念”和“数据”并不等同或平等。简言之,认知主义/建构主义需要下降或错开一个层面。“意义多面性”的还原注定要失败。居里指出,原本无害的“自上而下”或“自下而上”程序推论,现在成为逻辑的公然大敌。是什么法则允许做如此的还原?与(相对)综合性不那么强的“数据”相比,“概念”(相对而言更多的)综合性质是什么呢?“数据”在另一层面,通常就是概念,这让问题更为复杂。位于最底层的纯粹数据要么是抽象的,要么是极为罕见的例子。它们必须十分新颖,不能与一般性元素相结合。并且在一般性元素“以下”,它们是有意义的。甚至连认知主义也不能达到这一步,因为纯粹的数据不会“自动”下滑到概念以下(否则,我们这么认为或许更好:概念寻找“它们的”数据,即一般性事实包含了所有它们的可能想到的例子)。

居里从哲学的角度更为明确地描述了一种自动被“引发”的认知机制,某种“亚个体(sub-personal)”的事物“在我内心发生”(1995:83)。从一种符号、逻辑的角度,居里的“被引发”不能隐藏,这仍然是一个程序。其中,某种一般性将一种特性带入了与一种(可能)对象的关系之中。只有通过对成为所选隐喻的一部分,这一过程的能动主体才是“特征”(即在对一匹马所形成的被引发的认知中,某种关于“马之为马”的空间特性),它在“高于”自身的概念中获得了统一。居里(1995:81)将其描述为一种“能力,可以让我联

想到，我借马的概念所看见的某种视觉特征，让我将自己所见的归于这个概念之下”。这种联想能力暗示了对思维进行精神运用，并进行非精神的复制。它只能由根据计划所选择的适合的特征所组成。这就产生了一个问题：这种选择能力所依据的法则是什么？居里似乎通过在有机论的自我组成中表达了他的信念，而中止了正在出现的无限递归。或许，我们可以下此结论：有两匹马，其中，一匹是自我组织的，另一匹是根据判断的。因为自动生成机制的另一面是某种我所做的“个体的”事物（83），并且不再属于认知领域，而是“判断”领域。

在去掉其令人感到不便的复杂外衣后，“触发”（特征联想）和“判断”从本质上分别让我们想起康德的联觉或超验美学以及综合判断。这种简洁使批判性欣赏难以进行，因为它带来了许多无法解答的问题。然而，认知主义承认了一个有效的区分：并非任何成为概念的，都是同一种不认知行为，概念之间并不是平等的。这一看法很有必要，却不那么精确；但是即使精确，其也与皮尔斯早期的现象学的基本观点相符。“是什么”（就其总体性而言）可以被分化为各种概念。因此，二者之间的共同点分别以心理学和逻辑来表达。“我观察白色”不同于“我看到马口吐白沫，说明它精疲力竭”。这从逻辑的角度区分了三种概念。有些概念承认一种差异，而另外的则包括了所有三种差异。“触发”概念——确实是关于特性的概念——可以从逻辑的角度与其他概念区分开来。红色的观念可以与蓝色脱离开来，然而，颜色可以通过空间得以精确化。据此，居里的“马之为马”并非正好是最低种类的概念，并因此不可能是“自动的”。所有这三种区别的种类都能应用于这一概念。所以，“马”可以区别于“狗”，但不能脱离“动物”（没有动物就没有马，在没有马的情况下，依然有动物）。马可以与身体、力量等区分开来（身体必须是诸如马之类的某种动物的存在，但是，在想到马时，可以不必同时想到其肉体的存在，而“大规模”可以与“有活力”区分开来）。或者我们可以参看以下例证：疲惫不同于紧张（或任何其他从理论视角研究身体的状态），但是，我们可以在没有这种马或其他动物的情况下来思考“疲惫”；白沫可以区别于非泡沫状的（无色唾液），棕色鼻孔或任何此刻看见这一匹马的任何东西，但白色只是白色，而非无色（正如必须是从这匹马的嘴里看见白色）。居里的“触发”可以只是关于白色的一种感知，但一旦将它与其他事物相比较，它就成为对一系列直觉或可能感知的感知性判断。它涉及一种能力，可以广泛思考所有其他可能性或事实性感知。

然而，皮尔斯将概念区分为（稍后他理解为关系性的）“价位”，其包括了认知主义者在水平层面落下的东西。它们同样显示出高级关系“容纳”低级关

系，并且这种逻辑分析构成了意义的真正建构主义。在褪去其心理学外衣之后，除了一个主体性的视角（即“个体”或“公共”），自动生成机制没有增加对概念间差异的解释。只有在此，改变视角才显得有意义，当个体意味着某物是有意识的，并且是有意志的（即真正能自我控制的行为），逻辑无须这种视角，也无须改变视角。

更进一步地说，唯名论者潜在地倾向于居里关于“特征”所引发的问题的概念。当然，任何认知及承认都是关于特征的。事实上，“特征”是一个逻辑谓语，而这个谓语是一个命题中的定语时，一个概念就成为这个谓语的主语。因此，再一次地，只有当我们能区分各种特征时，从逻辑角度上，区分是有意义的。

特征之间形成差异的方式，不同于它们形成关系的方式。我们现在知道只是特性（心理感知形而上可能性）的“特征”都是单一性关系（即作为再现，它们都是以单子式方式退化为三项式关系）。它们的性质只有通过其在认知关系中的位置构成，并且对于外在物理属性动态对象不会形成影响。因此，我们必须放弃“特征”“数据”及类似概念中令人误解的复数形式，这些概念意味着，可以通过一个图式让一个事物中众多不协调的各部分，在图式中得到统一。一匹马绝非一团空间特性、颜色，及其他散乱单个的信息总和，能够组成统一性的只有（被认为或被阐释为）类似的信息。所以，一匹马绝非一种知觉；它确实是对一个相对抽象概念的认知，这一抽象概念可以十分精确地与一只羊或一头牛分开，但不能与黄色（一只鹦鹉的颜色特征）分开，或与深度（一口井的空间特征）分开。我们识别马，意味着我们拥有关于各种动物的概念（或关于臆想对象，或交通方式，所有“马”作为一个符号的意义），而不是我们在储藏关于马和狗的空间类型。这些类型都是成为谓语的性质，或至多变成不同符号化过程的图式，其中一个或许最后会成为“一匹强壮的马”。显然，许多一般性都参与到了这种“认知”当中。因此，一匹马不会是一次被触发的识别结果，而是一次普通的判断，一种将类似的事物比作关系的构成。

然而，如果思维的“内容”的确只是感觉的性质（任何可以通过非联想区分识别的事物：红色不是绿色，但某个东西是不是一个红色的圆圈或矩形，却与此无关），那么，组成关系的类似角色，如“概念”，事实上几乎是“自动”的（我们不应该被误导，再一次想到语义单元）。这是因为所有这类的思维内容都只是可能性，而不考虑存在（居里关于幻觉的问题）或必然性（一个人是否会考虑必须如此，并不重要）。一种完全不同的“特征”是一种以任何存在关系为“特征”的角色。任何“是”或“不是”的东西都组成了一种存在关

系，这种存在关系可以在一个命题假设中，或真或假。居里所举的“马”的例子也许适合这个位置。通常它不是“马之为马”的符号（除非在兽医用药的语境中），而是关于“是否为马”的符号。然而，正如我们在那些梦幻、慢镜头、马赛资料影片中所看到的——出现于许多西部片子和体育事件的电视预告片中——确实有一种方法可以将马还原为对各种性质的感觉。现在，我们认出来的是哪三种马呢？就关系符号化而言，差异是关键之所在。因此，正如居里所假设的那样，我们的有机论中不存在简单的自动生成的“认识马”的能力。

居里的例子同样指出，在区别性质关系和存在关系（第一和第二范畴之间）中存在固有的困难。一方面，有（一匹马的画面）所引发的特征；另一方面，有马自身以及有着共同特征（像）的画面上的马。这种困难在分离和综合数据与概念时是典型的。只有根据这些假设，一幅画才会不同于真实的事物。只有当我们开始将符号化理解为各种关系时，现实的事物才会作为（对不同存在模式之）再现而得以认知。存在模式只是一种可能模式，但它不是没有再现，没有“描述”。

另一个体现“自下而上”性的例子是颜色感知（博德维尔）以及对字母“F”的识别。正如我们所知，皮尔斯认为比起其名字所提示的，这是一个更为复杂的认知过程。符号分类的第一种三分法所解决的一个问题就是认知“F”。甚至简单的红色也是一种三项式再现，因为一个“红色”的概念（颜色甚至更为抽象）就是某种红色的东西。“自下而上”和“自上而下”在三项式关系中永远不只是这种二项式矢量。

“自动生成论”这一概念是实验心理学中从心理视角所得的人造品。它以一种既定的方法论，进入一个现象，却并不认为被认知的对象以相同的方式采取行为。吉布逊（James Gibson）和霍奇伯格（Hochberg）深化了一步，将“意义”引入了实验心理学的学科。至少，这能说明为何单纯的生理学自动论不再能提供合理的解释。从这一点可以看出，认为感知可以自动组织（看似已经相当“有意义”）是有问题的。但是，如果“意义”占领了主导地位（真正的归纳包括建立在其所有情况的完全共同的角色之上的普遍原则的抽象命题），就不可能完成完全充分的“自下而上”程序。试推法因此最接近于自下而上程序，然而，这里预设了一种情况：就包含于再现中的一般性性质而言，我们已经形成了一种观点（正如包含于试推法中一样）。

认知主义与建构主义从“科学”那里借取了基本的意义。科学话语通过事实进行重构，但只是指那些科学通过方法论能发现的事实。而那些方法则考虑到各种不同的因素，即使是在实验性心理学中也是如此。确实，有些方法包括

了个人环境进行有意义的互动这一事实（有些则没有包括）。因此，在科学发现事实的基础上，建构认知上层建筑回避了正题。像皮尔斯现象学那样“关于方法的方法”，不能置自身于批评之外。如果一个时代的科学套语必须保证是真理（认为我们觉得这个观念依然有用），它就会过度夸大其认知地位。确实有理由避免认知状态和认知形式的循环论证，并通过对认知过程自身（在不预设的情况下）进行分析。作为对居里论点的反驳，我们必须带有批判性地指出：这种“正如科学所知”是“自动生成机制”的问题，永远无法解决为何“有机论背景知识”的结果就是意义（Fodor 1995：85）。然而，正是意义而非感知，才是电影之所在。它甚至是颜色的（认知或思维内容的）意义问题。居里列举的自动触发并不妥当，因为“马”已经是“马之为马”的副本。而充满自主论的后者不会是脑子里具有的。在成为记忆内容之前，它必须——至少第一次——被理解为意义（即在二项式符号关系中）（在“F”的例子中更是如此）。如果“自动”只意味着是任意的，那么，它不应该与对马的认知画等号。的确，这种此在是否被理解为马并非是自动生成的，“识别”（recognition）与判断只是为理解增加了一种存在模式——真实性。从逻辑的角度讲，这不同于对“识别”的最初印象（“识别”从符号的角度讲是一个图式性的像似符号），正如它是存在关系（命题性述符）。

认知主义作为一种方式的问题不是其心理主义，以及与之有关的两大主要特点。可以对认知的双重水平进行批判并还原为单一的认知程序，即使这样一来会消除它对形式主义美学的有用性。如果“识别”不是柏拉图的（对前世的）记忆的一个变体，它同样是一种阐释行为，“知道我们知道更多的东西”不能理解扩充性推理（即类比）本身，不管是被引发的还是作为判断，而只是显示出将其作为一种认知方法来使用的深层次矛盾。恰恰是没有符号的认知所体现的理论不足。这样一种理论描述只是将问题自身置入其第一假设中。于是，解释假设开始回避问题，实际上是用一个论点来解释一个论断。

符号却不是这样的情况，尤其当每一次认知是对符号的阐释。正如针对博德维尔提出批判那样，真正的现实性是图式自身。数据或现实性，在认知中不能发挥矫正功能。图式可以被交换却不能被改变（至少，不能看见这样的改变从何产生）。尽管“虚拟测试”可以永远持续下去，却可能永远不会企及一个真正令人满意的终点，虚拟假设自身不会在确定性中增长。现实性的压力——在实效主义中，作为“现实怀疑”而出现——是三项式符号关系进一步的矫正功能。因此，认知总是再度认知（re-cognition），并且从长远来看是“某种更多的东西”。再一次认知是作为每种阐释性关系中的第一相关物被构成的，与

此同时，现实变成了一种更具决定性的普遍性。真正的普遍性要么作为有机论知识，要么作为图式，同样在认知主义中后退；它绝不会作为一种真正的法则出现，因为真正的法则在认知行为中是作为必要性来体验的。

然而，“真正看见”的认知优势，也许在实效主义中能得到阐释。被准确重新阐释后，它在某些方面很像棉垫与钻石的例子。的确，现实性语境使扩充性认知得以可能，并允许增加更多的属性或知识。从积极的角度来看，首先，认知至少隐晦地承认了两种存在模式或现实性（尽管不能以逻辑的方式分别看待这两种）。其次，由于提倡“现实主义”，认知主义超越了符号学理论的任意性。再次，同样，在居里的论著中也存在一种初步的符号理论，可以从其“F”例子中得到启发。其中，他认为在识别“F”形象以及多个“F”中具有一种“能力身份”（capacity identity）：“每一个 F 都有可能的是，以画面的方式来获取认知“F”的能力，但是，并不是每一种认知“F”的能力都有可能以画面的方式被获得。”（1995：87）事实上，他在此解决了认知与现实性（被理解为存在）之间的关系核心问题。

同样的问题也引发了现实性符号理论。通过放弃康德的“物自身”，皮尔斯难道不是想尝试着废除先验论假设前提？与之相似的是，既然它们只不过是限制认知而已，放弃存在于作为范畴的实质难道是正确的吗？按字面意思来讲，不管对纯粹的客观性或思维的纯粹形式而言都无用，因为没有办法了解它们，也无法在不形成冲突的情况下对其进行还原。所以，就这个核心问题而言，认知主义者的观点到底是什么，并且如何从符号学的方式得以解决？皮尔斯的即刻对象作为“内部的”（SS32）、“理念”“精神再现”，会为我们提供答案（显然，他的意思不是重新引入一种理性主义者的能思物“res cogitans”）。“某种外部存在”决定了符号化过程，这一点正是认知所关乎的全部命题。他所说的符号关系中的动态对象，确实是现实主义的一种型例，但这是一种比认知主义者所说的更为激进的型例。

对于二者而言，真正的问题在于：“非思维的东西如何先于思维？”换言之，“现实如何进入符号，并保持现实性且独立于思维”？

居里为其认知主义解决方案提出了三种论证。（1）否定了笛卡尔主义，包括“方法论怀疑”。（2）这个问题被更为精确地表达为一种笛卡尔式的人造人，其职能是“将视觉输入并与一系列储存的已知对象模式进行匹配。”（Currie 1995：86）。这听上去足够慰藉人心了，只要我们不考虑“匹配”的真正复杂性的话。这甚至都不是以康德的方式来综合统觉与思想形式，而是预设了一种对任何对象的模式化。与知识相关的一种模式是什么，依然是晦涩难懂的，正

如“匹配”的意思(与某种其他东西)是一个谜。令人不解的是,居里将这种匹配与幻觉的存在问题(作为笛卡尔的方法论怀疑)联系起来。这说明,他确实看到了某种重要的东西——品质、独特性或属性——但同样地,其阐释从逻辑角度而言是错的:独特性本身——某个角色的“认知内容”——绝不会是或真或假的(甚至是不可能的,因为这样一种洞见能够想出什么是不可能的)。(3)不管是叫什么名字,对于任何符号理论而言,“匹配”的问题以及模式化都具有基本的重要性。构建模式是符号的首要任务,但这一操作的根本逻辑是至关重要的,并且唯有它引进意义结果。然而,为了存在关系的真值,幻觉或“现实性”能满足的更少,而需要满足两种对立元素(而非模式和输入),正如我们所见,存在模糊性与对可能特点的想象,这对于电影而言具有极大的影响及潜能。

再次,两种假定支撑了配对,这两种假定同样基于这一逻辑混乱——能力身份以及认知优势。前者的要领是认知对“F”的具体描述,与认知多个“F”(中的“F”属性)是一样的能力。用符号学说法来讲,认识副本或型例与认知原型是一样的。显然,这些能力不是完全相同的,因为如果我们将其认知为原型或型符,它们就是不同的符号。然而,范畴的重复性及序列性,以及三分法的延伸,在于与高级项式的关系中来理解低级项式。在这个语境中,就意味着认知各种原型同样包括各种可能的和存在的型符,而不是反过来。尽管在多个“F”的例子中,绘成图画的“F”形状的单个型符并不等于字母“F”,而只是一个设计的例子。除非“能力”只意味着一种思考的广泛能力,这种精神行为的逻辑性质创造了两种不同的现实性。居里的直觉是正确的:每一种认知都牵涉到某种普遍性。认知确实就是在一般性(F的属性)和一个特性之间进行比较的关系。不幸的是,他并未将其直觉进一步发展为关于何谓符号的综合理论。第一符号三分法只是指出:从一开始——因为符号自身确定了认知关系——我们所说的“F”只有作为型符的“F”、原型的“F”或风格符的“F”。根据这些不同的基础,我们认知到完全不同的“F”形状以及“F”这个字母的现实性。没有这些基础,能力—身份对于一种理论而言,尤其是不可能反映出作为一种逻辑操作的思维法则性十分重要。假定身份只是将认知中的逻辑必然性与真实的精神内容(匹配知识的输入,甚至有可能是一个幻觉)联系起来而寻找基础时陷入的沼泽地。

如何获取这些能力呢?假定的“不具说服力的论点”解决了这个问题:“真正看见事物”“比发现对其的描述”“更具有认知优势”。在实用主义中,这意味着普遍性是最初的,并且通过对普遍性的了解,我们得以认知描述或副

本。这一论证（在博德维尔看来）也可适用于图式，因为图式是最初的（或是唯一现实性），并且其最初性通过“前知识”得以解释。尽管图式（严格而论不能解释任何东西，除了在假设一种规则性时）具有（作为一种固有的生搬硬套形式或作为知识）其确切的逻辑地位以及不确定的起源。

然而，被现实赋予的这种“不具说服力的论点”是由图式—数据差异构成的。我们依然不清楚，到底人们发现的是这一分水岭现实性的哪一面。作为认知理论，构建主义在哲学中仍然与经验主义论者有一个共同观点——将“综合构建”从数据中区分开来。因此，知觉被还原为感官刺激因素再加上（多少有点“自动化”）判断，而判断的功能是澄清感观数据。感官数据（或实验性数据）以及判断（或作为语言学描述而存在的综合构建）引发了相同的难点，而难点导致了经验主义的过时（Eley 1973）。这不只是皮尔斯式的假定，它同样是科技方法的结果。如果数据总是被当作语言，并因此必然与概念融合在一起，那将它们分开又有何意义？它们不是作为分开的实体而存在，两者融合成为一个感知。

对于电影感知而言，真正现实主义的分量是相当可观的。在认知中，现实性的矫正功能需要它，而现实性则不服从任何图式。在语言或结构中，当“共同”事先得到时，观众应该共同“构建”什么呢？不变的是“正确应用于世界各种状态”的任务（用艾柯的话来讲，在一部百科全书里，世界的各种状态是事先存在的）。更有甚者，现实主义在感知中为非事实的东西提供了开头。在它们成为感知判断之前，知觉有可能是存在物，且还没有因为与真值的存在关系而得到控制。认知主义努力从符号任意性的特权中省去了感知。而根据现实的多重模态，看清现实性、现实性认知以及符号中的认知是很有启发意义的。

3.3.2 被认知的现实性以及符号中的认知

这恰恰是皮尔斯就解释项、对象及符号自身所做的三分（即刻、动态、终结）。在每一次体验中，或泛泛而言在任何思维内容或显现中，我们觉得三项式关系的形成是必然的。发挥起再现作用的三项式能够吸引人，在于一种逻辑的力量，但任何（被体验过的）已经被吸引住了——即我们总会有最终的结果而不是分析的点滴碎片。在讨论皮尔斯最终形成的分类时，皮尔斯的分类作为一种方式是分析性的，也同样要记住这一点。从 1903 年所完成的分类来看，我们知道第二性三分法（像似、指示、规约）通过对象的范畴性质来决定符号。对象的范畴性质可以是可能性、存在及必然性。1903 年的全部分类只考虑到了每种相关物的内部范畴结构，而没有考虑关系本身。因此，只要三项式

成立，有一点就是永远清楚的：分类就有三种相关物，而且这必定比大多泛泛的认知观念（作为三项式关系）更为具体。这样的符号——即作为对意义的一个外部对象的再现——显得过于抽象而无法帮助分析，但它存在于每一次思维活动中。因此，任何其他的符号都必须更为具体。也只有通过循环地应用范畴，才会形成具体性。范畴是一种三分式，范畴以类似的方式三次被应用于三种相关物，因此，相关物得以确定（即从"真实性"中"退化"），成为一个具体符号关系。这种具体性可以像模糊感觉一样是假的，或像一种"广泛论符"（对象的完整法则性）那样抽象。而作为符号，它一直是三种三分式的任意三种关系。

1903年以后，皮尔斯不仅开始考虑相关物，还开始关注（与意义的一种外在对象的）关系的性质。这不仅增加了难度（从三种三分法到十种），而且还使符号更接近于它们的实际用法。具有（任何抽象性的）符号总是已经"存在于"一种关系中，而通过这种关系，我们"占用世界"，体验着所有我们经历的。当我们考虑到事物是以怎样的方式通过这一关系呈现于我们头脑中时，我们就会发现各种迥异的现实性。这就为构成一种统一的"数据"集合世界提供了最后的成就。而统一的"数据"集合世界通常根据输入的各种渠道（如视觉等）来区分"数据之流"。如果数据意味着"被给予"，那么，我们就会观察到纷呈各异的被给予形式。为获得事物整体性，就符号的三个方面（常规、动态、即刻）而言，我们所拥有的这种经验以不同模式将现实性理解为不同的模式。

呈现在头脑中的"事物"可以（作为继关联符号自身对象、解释项之后的第一层分化）是三个层面的。

第一，就即刻层面而言，规则最少。所有与某个即刻解释项相关联的，都是我的感觉对象；所有与某个即刻对象相关的，都"已存在于此"；所有与某个即刻符号相关的，都是符号中最不易被发觉的只牵涉瞬间将任何事物当作意义（这种意义又通过另一个符号得以阐释）的符号。

第二，动态层面是关于因一种存在关系而呈现于头脑中的任何事物。在这种情况下，意义从外部接受其角色。因此，不可能有"动态符号本身"这个概念。既然第一相关物本身就是单子式的，它就不会在头脑中呈现任何东西，而大脑从真实的存在中接受意义。动态关系使头脑中呈现的，是某种被阐释为精神反应的一种对象而已的某物，这些事物或真或假。

第三，常规层面是意义，因为它是在逻辑上具有必然性的一种对象体验。因此，只有作为三项式关系才能具有常规层面。以这个层面来阐释的外部对象

是必然的存在，但这不是指只存在于头脑中的任何事物。当然，事物必须也同样是存在的且可能的。只有一个常规的（并且因此是终结）解释项才有符合广义有效认知的对象。有人或许会以符号分类推断的一种奇怪结果出现。然而，我们不能忘记符号同样是皮尔斯形而上探索中的重要部分。不管怎样，这样的一个对象将会如何呢？一定是符号功能，也就是类似法规（即 1903 年分类中的规约符号）的第二相关物，在头脑中呈现为常规。那种必然的对象将只会成为所有认知的终结。从实效主义角度以及从终结正确的观点来看，认知对象必须是真正所需的。甚至在批判性常识论中，终结解释项确实预示了“终极、正确的看法”。这牵涉皮尔斯的形而上学使其具有某种历时性的维度并具有进化论色彩。从这种角度视之，所需对象就成为自然本身的合理性。除非我们以自身假设的知识，否则永远不可能了解它。因此，这是知识终结状态及关于现实性的另一层含义。

1903 年以后，皮尔斯所做的新尝试中令人感兴趣的，不仅是终结还对符号化的必要限制，而且这正是分类本身。“某物”仅通过一种三项式而得以再现。结合这个三项式关系的力量，是该事物呈现于头脑中时的必然。这与认知学更弱而符号学更强的思路并不矛盾，因为思维事实上就是三项式关系模式。其结果是，如果我们能说这一关系的相关物能以另一种方式进入大脑思维，我们就总能即刻认识符号自身。从逻辑上讲，亦可以了解解释项。在第一种情况下，思维所发现的只是作为符号的某物能在瞬间自发地认知到某物的潜在意义。在后一种情况下，思维同时对某物（动态对象）和符号（即同样即刻在场的）形成完整、必要的且真正的知识。

不管我们以何种方式来阐释文本，我们要将某物看作一个符号，并不是皮尔斯在这一分类中所考虑的。任何符号使用背后的问题在于，是否有必要、有压力必须以这种而非那种方式来进行阐释呢？必须同样在这一分类中反思这一构成性问题。出于实际的目的，我们能将此理解为决定符号用法的规则问题，而不能将规则理解为通过规约形成的限制。实用主义者很清楚，这样的限制必须永远是一种行为习惯。正如我们所知，在第三级别，这样的习惯就和数据可预测性的结果一样。这在何种程度上成为一种语言，语义的规约并不十分重要，重要的是，这是一种实践。在电影中，作为实践的一种规范，这种规约在场的效力是有条件的。因此，更为重要的是，作为规则之后的符号用法的第三层面（级别），实践体现于符号分类中。

所以，皮尔斯显然知道世界的规律性可以形成符号规律性，而反过来则不成立。因此，这就是真正的现实主义，而且比居里及认知主义宣称的现实主义

更为根本。现实主义——对电影十分重要——不是物质主义，就像作为部分物质的大脑一样，是随意而定的。皮尔斯认为现实主义就是关于实践行为的，习惯是属于思维和符号用法的，因为思维是不寻常的行为。正因为皮尔斯没有将所有思维设想为法则，他所分出的10种符号分类中，只有1种分类是常规解释项的完整三项式关系。这就使电影可以为低于所需的认知，甚至是纯粹的可能性分配一个关键、频繁且具有习俗性的角色。

在此，居里提出的电影幻觉论问题为我们提供了答案。首先，如果只有一个符号自身呈现于思维中，纯粹的特性就根本不会提出命题式的结论，因为它们是可能性。其次，与一种现实的关联却只能有两种特性（除了现实可能性以外）。他在“动态或二项式行为”与“思想力或三项式行为”之间做了区分（MS318.25，1907）。每种行为都有各自的一个对象，都经历了一种不同的现实。“一个符号的行为”（MS318.28）同样是关于不那么“智力”的变量（变体），这个变体使符号行为成为意志的可行而直接的操作。皮尔斯本人所举的例子能很好地说明了这一点——一位军官的命令：“缴械！”即使他必须认定其手下的士兵根据（语法、存在以及情景性符号用法的）规则说英语，“对于符号行为而言并不重要”（Pierce 1998：430），军官头脑中的精神再现（或即刻对象）就是拿下枪托。关于这一点，去寻究真实问题并不妥当，因为它就在那儿，主观大脑即刻就可把握它。然而，作为一种身份，枪托本身是动态对象，头脑通过存在的、环境的限制来把握这一动态对象，因为它要么在场要么不在场。从长远来看，当存在在法则中得以完全知晓时，假设的“终极对象”是认知过程中的一种阈限怪物，另一个具有可比性的例子是对其妻子谈论天气所做的回应，皮尔斯曾说道：“动态对象是片刻间真实的或现实的气象条件。即刻解释项是想象中的图式，即头脑中所想象的模糊形象，其类似于代表暴风雨天气的不同形象。动态解释项是对她产生的实际效果。终结解释项是答复、道德、科学等的总结。”（8.314，1909）如果军官不得不反思其行为，那么，他可以用一个终结解释项来形成一个符号，与其对应的终结对象或许是被构成意志世界的某种连贯形象。

所以，无需将电影的对象限制为命题假设的世界，自动生成的或判断的。正如电影所呈现的那种“现实”，只是电影的一种客观性（正如许多其他符号的一种客观性）。然而，知道客观性的确切性质是关键，如果只是为了对我们所真正体验的东西提供如实的描述，每一个符号必有意义——也就是说，必有某种对象。但是，在电影中，我们注意到了“延误”——甚至是模棱两可——出现于某些对象呈现于思维中的不同方式之间。一种方式是可能性的现实性

（它只是一种形而上的现实性，但对于时间体验而言具有高度相关性）。大多数人也许会觉得很难维系，并且共同的语言用法证明他们是有道理的，而共同语言用法使“可能”对立于“现实”（而皮尔斯却认为可能对立于存在与必然）。电影通常并不坚持认为我们知道我们所看见的，而是采用一系列具体技术来展示一种“模糊形象”（8.314）。因此，我们必须解释说明这种可能的现实性，就像必须解释存在意义上具有现实性纪录片的客观性一样。正如我们将会看到的那样，每一种叙述都有成为纪念纪录片的倾向（参见利科“论摹仿”第三章）。因此，大多数认知主义者的解释都非常适合叙述性的重要功能。然而，他们也忘了必然的现实性、法则的客观性（除了可能的以外），必然的现实性以符号的常规或终结、解释项的形式呈现于头脑中。要对意义对象经验的电影模式做一个全面的描述，就不应该排除这种必要的认知。由于其抽象性及普遍性，这种模式必须是一个符号。电影中存在真实。在电影中，主要关注的不是对象是否存在，而是它“必然存在”。当然，通常情况下，电影不是科技专题。因此，它所能证明的多于事实“证据”所能证明的——比如说，作为一种法则的视觉模拟。

所有这些客观性都是符号关系的操作（符号关系的运作或许甚至会指向同一物理身体，正如三种对象存在于三个解释项中）。一个符号的二项式行为不同于其“思想”符号化过程，甚至，一个符号没有真正的单子式行为并不意味着第一性——即使处于这一层面的分类——不属于那些符号化过程。显然，作为一种即刻符号本身，这样的第一性只能被即刻感觉到，并且不会维持下去，它不只是“被当作”符号。皮尔斯的想象学也是一个很好的例证，成为反思像现象这样的绝对第一性的哲学方法。作为基础性学科，现象学必须真正处理纯粹的第一性，但是，它能够也必须以真正的反思或第三性被批判地超越。然而，皮尔斯承认，作为直觉或“模糊形象”，它绝对是不可替换的：洞察力和探索的必要来源以及（由此而来的）认知的基础。据此，现象学的这种严格的话语部分属于第三性，但是直觉（直觉总已然是一个符号）是纯粹的第一性。而作为范畴的第一性，是具体符号化过程的抽象化，符号化是关系性的“化合价位”。尽管它们是“不可分解”的、即刻的，但这些化合价中的每一个同样都具有“抽离”必然性，我们必须通过一般化才能理解这种必然性。但是，尽管仅一个即刻对象就足以说明问题，更高的再现对象才是经验的基本运用。它可以是以判断形式来体验现实，且可以用命题或论证来表达。

所以，对于电影再现而言，相当重要的是存在各种客观的现实性。即刻与动态之间的区别直接关系到电影，但是，这与所谓的类电影现实性及电影符号

学的“现实效应”或“幻觉主义”主题无关。相反，所有现实性通过符号得以调解，电影中的这种调解会产生各种现实性。奥尔米的《创世纪》使我们可以直接观察时间方面的区别。尽管物理时间是相同的，人们能即刻间体验到。“时间开启”，世界就存在于此，没有方向，没有变化。一旦突然闯入，时间就开始了。“时间开始”是第二种时间，它天然就是叙述，其经验在于叙述的“当下”。人们甚至会想象另外还有一种时间，不是这部影片中的对象。当时间完全被认知时，终结对象“时间”是其真正的规约符号。我们在戈达尔的《向玛丽致敬》中会发现这一点，在这部片子中，帕斯卡里斯教授将之视作真正的论证（镜头 27－35）。时间作为即刻对象只能与一种特性有关。这种时间将被直接体验。因此，尽管人们在奥尔米的电影中看到了，却不能谈论或言说它。在电影常见的对象中，作为动态对象的时间算是其中之一。而在这部电影中，我们观察到叙述是随着新现实的诞生而开始的。这是历史的诞生，而历史对于人类存在模式而言是至关重要的。更甚者，时间确实是知识的一种“天使般的”对象——如其所是的真实终结对象——只要这一真实变得不能让人承受。人的堕落与时间的知识相关，而时间的知识又立即转化为操控型的知识。作为纯粹的符号，差异再明显不过，戈达尔的时间符号是或然随机的公式。与之相反，在影片《创世纪》中，叙述时间出自作为叙述者父亲和儿子的想象。而直接时间是一个符号——从当下突然涌入到非时间这一转化的符号。但是，它们作为不同的对象三次呈现于思维中，是以意义的三项式符号关系形式得以呈现的。它们表露出三种具有不同的分量和不同性质的时间性质性。其三种对象证明了由于符号关系决定了客观世界，从而决定了符号的性质。只有通过作为第三方相关物的解释项的调解，才能得出，从以下判断：在所有情况下，时间都完全一样。作为对象，它们是不同的，它们构成鲜明的各种关系。当然，这对于主观地与三种现实性相连的观众而言，也是不同的。

这些例子都说明，客观性的差异化对于理解电影而言，是至关重要的。没有合理的方法可以用对一种命题性质的图式性判断来完成这一点，或者用语义标志和百科全书。在这些情况下，电影会被局限于附庸风雅的变体。人们可以用语义的（内包和外包的）方式领略戈达尔那充满智慧的幻觉主义电影。在此，重要的是要激活一种内涵的百科全书，否则，就无法理解他的作品。进一步来看，图式判断如何使我们理解在即刻时间体验中所感受到的开放可能性呢？

电影需要三种客观性以各自的差异呈现于大脑思维中。首先，认知需要一种场景；其次，其实用主义背景不仅需要一个惊人的开头，新的“素材”也同

样有必要。推进认知的是第一性或“心态”，即使是被构筑为符号，从本质上也不同于现实可能的维度。只有当我们假定认为可能性的现实性，我们才能公开说：“记住：只有通过像似符号，我们才真正地推理，而且在推理过程中，抽象的论断是没有价值的，除非能帮助我们构建图表。”（*Grand Logic* 1893，4.127）只有通过一个外部的世界（4.157），以“感觉的观念”形式，同时作为性质和对立，真正的认识才会在实际上起作用。然而，为了成为认知和表意，世界必须有一个解释项。正如事实“外在性”一样，性质不能被压抑在一套现实主义符号理论中。在这个语境之外，无法认定外在世界自身就是“逻辑的”，或者那种演化如何如其所是地是一个逻辑化的过程，这个过程与认知中无限进展的真实相呼应。

通过总结符号理论的丰富性及其优于认知主义的地方，我们现在可以得出如下结论。

第一，皮尔斯符号学是经过精心调整的，可以尊重所有可能的经验（但是这种描述能力是建立在十分简单的形式之上而得以循环应用）。

第二，除了自动生成机制和判断以外，还有更多种类的意义或经验操作。在统一、逻辑的基础之上，我们可以使用一切多元化原则。

第三，与认知主义提出的条款相比，在意义中既有更多也有更少的条款。更多，是因为除了命题性真实以外，还有现实必然性；更少，则是由于自动生成机制的较低，层面对于质符而言却太高。

第四，就电影而言，符号化过程的较高层（即终结解释项）是无法把握的共同实践。只有当我们仔细审查反思这一点，即具体符号中已经完成的必然性是被给予的，我们才会注意到电影作为美学符号的潜能。如果它有助于我们发现规范，它就是必然性的第一阶段。至于较低级的限制，除了颜色识别之类的以外，对于电影而言还有更多其他的。由于我们过度关注叙述世界，而经常忽视这种潜能。空间时间的行为空间并不限制电影的符号潜能。

3.4 电影“是”移动的物质或时间

对于任何电影理论来说，真正的问题是如何才能应对时间。时间的体验已经是个令人生畏的课题，相当多的哲学家对其都迷惑不解。这一事实当然不会减轻电影理论的任务。通过叙述这种方式，大多数电影理论已经掌握了这一点。但是，时间不只是叙述手法之类的东西。所以，理论需要跨越的困难不是时间的时间性，而是对时间性的体验。只有这样，我们才能将时间的程度估量

为有意义的维度，并成为叙述时间性所未曾触碰过的。对时间性的体验所具有的意义令人好奇，使人将作为体验的时间转化为了作为意义的时间。但是，我们要付出巨大的代价，才能获得有意义的叙述时间的人为性。在时间文本塑形之前，时间的痕迹对于电影依然重要。

令人惊异的是，认知主义在关于时间这个问题上缄口不语。要认识基于时态的叙述因果图式并不困难。时间本身“先于”任何因果关系。所以，很值得去探究反思电影与时间的共存，二者的共存涉及一部片子的性质（即电影符号自身）：第一，在第一轮中，我们将回溯符号学电影理论的那些先驱们，他们将时间定义为句法以外的概念；第二，然而，正是（柏格森通过）德勒兹用照明将时间主题引入了电影理论；第三，皮尔斯的电影理论能充分意识到电影时间，因此必须接受并顺从柏格森主义时间理论；第四，或许我们期望其“天然的”反对者，是继胡塞尔现象学传统之后的时间理论。这种争论将产生于电影叙述学的语境中，因为现象学电影理论本身尚未形成（像德勒兹的那样）一套电影时间理论。相反，因其叙述学的缘故，利科过度依赖这一哲学传统。

3.4.1 作为陈述活动的电影时间

莫里斯的像似论不得不在电影对象再现中来扩充拓展符号的任意性。在时间再现方面，贝特蒂尼做出了类似的尝试。尽管与符号学联系甚密，贝特蒂尼的电影时间论还是为我们提供了一些有趣新鲜的见解。这得益于他偷偷地以文莱因希（Harald Weinrich）的接受美学形式，而引入了一种阐释学的方式。因此，他对电影时间性的兴趣，就被整合于一个更为宽泛的叙述学问题中。贝特蒂尼的构建，按照文莱因希的思路，要求两种时间——陈述与被述或话语与历史。通过陈述活动，电影自身在制造叙述时间性之前就制造了时间。我们如何认为时间是以直接而非叙述的方式来掌握电影呢？与莫里斯、艾柯一致，我们通过的是“再生产”或有理据的“像似”符号（Bettetini 1979：27），在两次符号和对象之间建立一种严格的双向单义关系：其中一个被动地反射出另一个。双向单义式的电影时间被认为是经验的时间像似再现。

贝特蒂尼电影时间理论的有趣之处在于，电影时间创造了连续性。他的解决方案建立在将“句法”当作构成法的基础上。如果必须将元素构成为整体，问题就在于“是由什么来统一”？在此，贝特蒂尼建议将逻辑当成曾经只是句法的合成力量。由于具有自己的时间，陈述活动就从文本的层面介入被述时间。但是，我们并不能通过命题来把握时间——即通过二项式关系阐明一个状态是真是假，这需要在塑形的框架下有一种构成逻辑。因为逻辑理论建立在命

题式的二项式关系之上——包括了存在关系——只可能有一种出路，即情态逻辑。在命题中，时间只有在（数学的、可量度的）本体语义学系统中才有强大的力量；在自然语言的系统中，它没有那么精确。冯赖特（Von Wright）和罗素认为，在用自然语言再现的时间中，时间缺乏双向单义性。这种时间形式是多价位的："长"的意思是通过在为独一无二的情景语境时所建立的。在一种自然语言交流行为中，陈述活动能忽视被确切地与客观时间相关联的表意。这种"不精确性"归因于自然语言的内涵性质。

电影时间不同于时态，因为电影陈述活动产生了一种直接的时间。米特里将被再现物与再现之间的时间双向单义关系，视为"暗示逻辑"的方式再现时间所形成得对比（Mitry 1965）。如何获得暗示的含义呢？它是指在时间固定的电影陈述活动框架内无限链接对象与事实。根据文莱因希（Harald Weinrich）的理解，我们不能压抑这两种逻辑之间复杂的互动，这会产生一种"总有别的什么意思"的效果。它们自身那些严格的双向单义时间性碎片，一直在改变它们的相互关系。然而，这些碎片总是以一种"事实逻辑"产生完整的感知单元，与其他逻辑一起，这构成了"同化"和"区别"的过程。

在一个既定的时间里，这两种逻辑中，到底是哪一种再现了电影中的时间呢？首先，时间"能指"（对等的时态）从逻辑上与其"所指"相关联。这种逻辑相关物如何影响其产生时间的具体模式，在于制造了一种特别的"时间"。陈述活动断开了"再现/陈述"和"被再现/被陈述"这两种世界的成对关系。然而，"暗示逻辑"掌控了被再现物，再现能表述时间性的变化以及时态的切换。时间性组织的被述对象（被再现的现实）具有一种不同于组织作用物自身的时间性。与拉斐（Albert Laffay）一致，贝特蒂尼认为有一种特别的电影具有本体语义学的"事物逻辑"。影像将"事物"当作一种文化形式包括在内，而概念却依赖语义。随着其出现可能性的减少，影像要求有一种修辞逻辑从而使它们的"事物"更为逼真。

所以，在电影中有三种逻辑表达了时间的意义：第一种，最上层是一种叙述或"确定—信念"的逻辑（Bettetini 1979：68）。作为语言学标准，其因果性通过去时间性（detemporalized），可以确定事件发生的先后顺序，即确定哪一件事能够发生，且它们必须按哪种秩序发生。第二种，确定-信念的事物逻辑对于电影而言是特别的，通过降低严格叙述逻辑的约束性而解除或淡化了前者。电影叙述只连接逼真的，而非"铁的事实和在场的真实"。这两种逻辑能够形成许多不寻常的相互关联。它们之间的配合决定了电影的"风格""类型"等。第三种，"暗示"逻辑通过诸如各种编辑风格创造了时间秩序，而这是最

难形式化的。命题式的系词“是（is）”以一种去时间化的方式连接“是什么（what is）”。电影“现在”就显示事物，因此很难确定它们“是”什么。作为一种时间性的分节，电影“是”一种记录或回忆。所有这些记录的片断通过模态逻辑合并成一个统一体。这种合并的逻辑必然性（在模态化的情况下），为任何时间维度增加了意义。

贝特蒂尼与同事们分享了米兰学派对陈述活动等级化的偏好。他将这个熟悉的语言学概念与逻辑及再现中的电影特性结合起来。模态化（modalization）（Greimas 1979）作为一个概念已经是陈述活动的一部分，但是在这里，人们努力向一种更为严格的逻辑方向来阐述这个概念。陈述活动使其被述附属于或受制于各种条件，仿佛它被归于（真实、必然性、意志及责任的）各种模式同类，这个简单事实可应用于时间。这并不是一个确切的语言学元素（时态）。即便如此，贝特蒂尼还是将其与人类存在的环境及对存在的依赖联系起来。这是一个阐释学、存在—哲学观念，被当作经验转接到了电影时间中（我们在讨论利科的叙述学时将会遇到这一点，参见下文）。在此，确切的是就电影理论中的艾柯/像似论脉络的新颖之处。然而，这种阐释学的思维格被符号学断裂开来。因此，原初日常（海德格尔）或原型图像（伽达默尔）层面的等级分化成为一条简单的文本依赖链条。那么，这种依赖以逻辑的方式被塑形，受制于模式被视为一种逻辑运作，并因此并不符合命题逻辑的真值。命题假设只能是否定的。据此，当某物所不是时，它尚未存在。但或许，它从来就不存在（时间没有完全量化的否定，除非所有时间的终结）。

贝特蒂尼将各种异质观点融为一体，但这样并不能完全消除其各个源头的痕迹。时间含义的逻辑绝对是一个胡塞尔式的话题。“即刻时间意识”促成的经典做法是考虑时间性关系，但是其要点在于它不是逻辑，而是即刻意识，且只是原初模式的时间。这种直觉能适合“一刀切”派的符号学吗？模式逻辑承诺会有效地替换基于像似论的、可以替代时态的时间理论。现在，陈述者和被述者在不同逻辑中负有挑选其中一种的责任与义务。要做出正确的选择，他们必须知道自己处于哪一陈述活动层面。

作为电影特性，各种逻辑之间的差异预设了“其他”逻辑已经使自身成为可得的这一情况。模式逻辑是一种棘手的逻辑，因为它无视常规逻辑。它不是假的，且不能被否定。贝特蒂尼选择了普莱尔（A. N. Prior）的“下一刻”（and next ）逻辑，它解释了什么在现在是真的，在下一刻是假的——比如，时间的、信念的、义务的之类的谓语（Prior 1967）。他以这种方式发现了连接符号学思维格的缺失环节。继语法时态逻辑模式之后，电影不会为形式化留下

任何例外，而这项形式化工程只是初建轮廓而已。一个根本的问题是，逻辑能否应用于能指与所指之间的任意性关系。逻辑的对象是谓语，而模式逻辑正是关于谓语的情态。尽管不可能，但在构造精美的句子之外，这似乎没有任何意义，能指不具备任何前提所有的性质。

与像似主义电影理论相比，被视为模态逻辑的“含义逻辑”（implication logic）更为透彻地理解了时间。但是，模态并未真正涉及时间的核心，它只涉及“言说时间”。如果电影没有言说，困在说与被说之间，就根本不存在时间的痕迹。电影是延续的对象，如果这个观念不被理解为意义的话，就只是一种陈词滥调。包括自然法则（拥有永恒的绵延）在内的任何事物，都有一种延续。然而，意义自身包括了所有以及永远——它必须如此，否则，就不会被理解为法则。类似的电影显然包括了一种完全不同的时间。它不能被视为“只是在那儿”——甚至不在胡塞尔的“即刻时间意识”中——因为这会是没有意义的时间。这种延续性时间绝对不会成为意义，通过在叙述中被陈述，只有成为意义才是时间。作为认知对象，它只作为意义存在，而非物理性地存在。这种经久不衰的看法解释了反思的盲点，形成了奥古斯都的心理—逻辑时间论与亚里士多德的物理—逻辑时间论之间的对峙。时间就是思考过去与未来，而不是从未来到过去之间这一片段的极小点——也就是被我们所说的当下。这同样适用于电影——时间并不是作为某种叙述的文本媒介。或许贝特蒂尼希望将原初的时间性当作蕴含之意来掌握（即“当下”意味着过去与将来）。整体的困难不是通过这种电影理论得以解决，而是在于蕴含之意如何运作而成为时间。不可能是将“所有”瞬间组合为一种必然法则的永久含义。

作为思维必然形式的一种数学理论，皮尔斯的连续性之核心要领，恰恰在于思维过程被描述为各种关系的无限过程。然而，不受限制只能作为一种现实可能性存在于过程中，而现实可能性会一直受到任何真实想法的限制。然而，它确实使任何想法保留了有必要的一部分作为思维（即三项式关系）。皮尔斯关于思维的这种概念不只是自然语言的责任之一，而是具有一种更重要的影响：绝不完全是 1∶1 式的关系。逻辑表达在某种程度上，总是迷糊的表达（Chauvivré 1995：120—135）。尽管任何思维都具有这种不确定性，时间体验的性质还是不同的。模糊性是第三性的连续性，而时间却位于符号化关系的另一端。位于三项式关系中低端的，是第一性的连续性。

通过叠加层层陈述活动，贝特蒂尼脱离了符号学句法的限制。但是，他对电影时间仍然没有完全的掌握。因此，层面不是时间的层面，而是陈述/从属关系（能够成立、持久）。如果能将这些层面理解为不同种类的时间和意义，

那么，就会形成具有高度时间意识的电影理论，即一种能利用各层时间来构建特别的电影意义的理论。与梅茨的电影陈述活动理论相比（贝特蒂尼之后许多年写成的），就会发现不能利用陈述活动来制造时间的后果。

3.4.2 作为直觉和分化的电影时间

德勒兹选择了柏格森，所以他能以一种绝对不同的方式来探索时间体验之谜。他同样使用了两种不同的时间（或时间性），尽管这两种时间都偏离了胡塞尔的现象—阐释学路径。“电影特性”必须理解时间。时间通过德勒兹进入了电影理论，作为运动的时间性是其电影理论哲学之核心。他对基本电影概念的反思在当今论辩中是独一无二的。通过为时间赋予如此中心的角色，他全方位地包含和涉及了电影现象。但是，这不是一种“如其所是”的电影理论，也不是带着叙述学面纱的电影理论。恰恰相反，电影不再是其他理论的补充。德勒兹将电影影像概念化的方式确实令人感到好奇：“影像”是一种“行为”或“行动”的功能。影像通常被视为对“某事物”的再现（呈现给某个头脑或诸如叙述之类的媒介物）。在德勒兹的理论中，影像是对时间性“存在”全新理解的支点。德勒兹的观念是电影理论中第一次从根本上以“运动—影像”为中心，或用通常的术语来讲，以变化的存在为中心的观念。是什么让德勒兹探索影像，即使将之作为一种原初的存在模式？德勒兹大量利用柏格森的原理，才得以用快刀斩乱麻的方式解决了语言学范式中这个棘手的难题。如果语言能获得现实（而现实无法被语言以外的东西所质疑），影像的映射之镜就能清楚表明现实不能被视为理所当然的。它不受语言的束缚，但它能直接通过一种本体论而为人所掌握了解吗？

德勒兹的问题为什么提供了解决办法？“影像”要解决什么？罗帕尔-吾勒梅尔（Ropars-Wuilleumier 1994）在其综述中指出：德勒兹利用影像（的容易），将之视作一种自证，和语言在其分化性质中失效的场所。但是，这并没有将德勒兹完全不同的论证基础考虑在内。德勒兹认为，存在根本就没有因反时间的方式而有所不同，而是运动和时间，因此，寻问影像之“意义”没有道理，如果意义真的意味着差异的话。

德勒兹提出了一种关于时间性存在的理论。现实不是存在，而是运动。因此，我们将不得不回避“唯心主义”的陷阱，将主体与现实分开。这是从柏格森/德勒兹理论所获得的视角，或者是德勒兹对柏格森的阐释（并因此得名“B/D”论，即“Bergerson/Deuleuze”），它不同于柏格森的哲学（在此不对此类差异作讨论）。这样的陷阱大概也出现于现象学电影理论中。德勒兹在其

《再论柏格森》(1983：83－103) 中（柏格森本人希望有一种形而上科学），较为清晰地勾画出了一种电影形而上学。这一工程使德勒兹以反直觉的方式将电影等同于原来的“主体”思维。当这种论证结束时，就不再有理由反对以事实客体来理解主体，因为二者都是同一事物的不同形式。还原主客体二分法等于回答了科学的认知论问题，我们或许应该称之为“物质主义本体论”。

如果我们将德勒兹不寻常的电影存在理论理解为运动，那么，最有利的视角就是“整体”(whole)。这不只是对其系统性理论设计进行排序，最终，它有根本的哲学原因。奇怪的是，其电影理论极为系统化的性质几乎不被考虑在内。比如，卢卡特（Leutrat 1988：143－161）逐渐发现，人们用一堆大杂烩般的观点来探索电影。这不是所谓的一部“移动的活生生的书”(161)，而或许更多的是帮助人们看到了其根本的组织。事实上，其中的任何一个事物都是其整体的一部分，且只能在整体中找到自身的合理性。错误地认识这种依赖性——把德勒兹的言论当作数学定理而非一次思想运动中的各部分——就剥夺了其所有的可信度。系统（即整体）改变了一切——每个元素就都到位了。

3.4.2.1　德勒兹电影理论之结构

德勒兹的电影存在理论确实同样包含了某种皮尔斯式的素材，但这仍然不重要。电影影像是作为运动的形而上形象，只有存在本身就是运动才能说明这一点。在柏格森的理论中，形象是一个中心点行动的一种动力，但任何达到存活物质状态并产生反应的东西都是形象。在柏格森的本体论中，形象还不是精神实体，它们只是在存活、反应物的表层之间呈现自身的世界。德勒兹并未选择利用柏格森的理论。系统的方式使得德勒兹将其电影理论展开为一整套形象，这既不是拓扑学，亦非严格意义上的分类。

电影可能是什么，以及像什么，这些问题基本上通过运动本体论开出了对策。甚至，皮尔斯所留下的空隙都被反应行为链条的精神环节所填满。这种看法一旦到位，描绘系统性的奇特性就是练习演绎与应用。电影影像是整体之内的各运动阶段，但它们不会真正取代认知中心的（即思想的）地位。如果电影真的是模仿秩序中心，那么，机制就具有不同的阶段：从初次接触，到执行行动，当中心传到整体时，行动对它产生作用。

长期以来，德勒兹就对电影抱以极大的兴趣，认为可以从头到尾地追溯电影。在长期的前期准备工作后，戏剧尤其是电影，构成了他思想的系统的部分。所以，或许可以说系统组织在其头脑中已经存在很久，电影只是起到了催化作用。

德勒兹思想脉络的双重对称性具有重大意义：（系统的）影像—运动反射

出（系统的）影像—时间。任何一个逻辑上可能的部分在电影实践中都有其对应物。研究结构计划富有启发性——如何大致勾画 B/D 论，且电影有彼此相投的方式来传递其概念。同时，除非将结构计划理解为一种 B/D 模式，否则无法理解。德勒兹的结构组织有两条关键的设计原则——对称性与三项式性。这些互补的相反原则塑造了其思想，并且绝不是偶然的。德勒兹电影理论的鲜活、摇摆、矛盾之魅力正源于此。事实上，这种组织构成了“分类学”和“分类”（Deleuze 1983：7），作为对称性，它只反映了本体论的柏格森理论的必要性，以及作为三项式关系的——皮尔斯符号关系。

第一联和第二联代表了思想的对称结构。每一联各含三本书，每一本有三章，每一章又有三节。这从关系的角度来组织思想，正如三项式的（符号范畴）第一联：试着将皮尔斯的三种分类投射到运动存在中。第一卷包含了第一联，在皮尔斯的范畴以后及柏格森的运作中，同时为整体打下了坚实的基础，这形成了影像（A 卷书），行动（B 卷书）及危机（C 卷书）。第二联向前移到下一个层面，即整体。建立于（D 卷书）时间化了的符号，时间（E 卷书），以及思维自身（F 卷书）。

这首先是一种思维组织。只有这样，才成为分别由两卷和十二章构成的一个文本。我们尝试着通过把每三章分为一组，组成我们所谓的“书”，而每三本书又组成一联，这样将两卷合并起来，从而重构德勒兹的思想。运动指示了道理：首先，围绕着十分重要的概念：运动—影像—反应链（第一联）；其次，围绕着精神，也因此是时间性的、并牵涉到这条链中。

这解释了为何将 B/D 型的影像等同于皮尔斯的范畴，而受到第一联的限制。同样清楚的是，为何语言学选择直接反对 B/D 模式。从符号学角度讲，行为（甚至是传达性行为）被还原为或抽象化为建设前的社会规约。这对于柏格森的“唯心主义”沉思的判决而言是一种罪；更甚者，这是从物质现实性基础上进一步地抽象化的行为。

德勒兹的电影本体论只是作为一个整体，以及作为对整体的描述而起作用的。电影不是存在的部分，而蹲伏在存在的整体之上。我们当然不能按其通常意义来使用这个从感知到行为的术语，而必须视之为（就柏格森形而上学而言是）被结构化的和计划的。对称性的布局要求某种解释。在引入 B/D 模式并将电影各碎片分配给每一个概念之后，B/D 电影理论的逻辑第一性是意料之中的形象-感知；任何事物都是在接收一个刺激动力以后才开始行动。客观的整体和主观的表层感知：“是一种主观感知，其中位于中心的和最重要的影像所形成的形象不同，客观的感知是，所有的影像都不同，取长补短”（Deleuze

1983：111)。接下来是影像－影响。这是身体反应的第一部分——其激发、缓慢移动等。令人信服的是，德勒兹将与世界交接的中心人类界面等同于“形象－影响”：“影像—影响是一个宏大的计划，而这个宏大的计划是表面”（同上，125)。但是，表面只是影响的开端，而影响会在性质、力量、空间中继续。我们区分两种状态，个体的事物和处于相应关联中的事物，它们在时空之外表达自身（同上，146）后来必定会形成，哪个首先引发行为：影像—推进，由推动的性质（同上，179）和推动的对象（同上，180）构成。然后就是形象—行为，对其的描述使人想到某些叙述学（同上，197)。德勒兹发现两种形式的形象－行为：宏大的形式遵循的是 S－A－S′图式（意思是通过媒介性的行为，从一种情景转换到另一种情景)。微小形式遵循的是 A－S－A′（从行为到一种情景再到一种新的行为)。后者使人通过消解感觉运动的因果性，从而分解只基于运动的形象。到这一点为止，运动中只有物质，没有干预性因素，而在 B/D 中，这些干预性因素只可能是回忆和思维。

皮尔斯是如何对这种结构产生兴趣的？这一点十分有趣。他的范畴被等同于物质运动的各部分。当一个身体感知通过运动给人留下一种映射时（并因此被等同于表面）就产生了第一性。第二性或对立是行为—反应逻辑，在“决斗”这个例子中能得以说明。第三性在其分解为思想之前，已经处于行为的边缘。德勒兹承认，皮尔斯的符号思想击败了他。如此重新阐释范畴之后，不难发现这一点，范畴毕竟是思维与存在的必然形式。

在 B/D 模式中有两个整体：运动的整体，以及纯记忆的整体。两者都位于真实的反应运动中，这些整体被分别等同于像似现实的整体和（已知的）解释项的整体。至于第一整体，像似性就是品质——尽管它没有定型，但不是运动之内的看不透的屏幕。当第三性建立起运动各部分（二度行为）之间的关系时，范畴的角色就结束了。通过运动的展开得以典型化，影像在其相互关系中找到了天然的连贯性，在形成相互关联之后，破坏性地分成各部分——各部分只是作为行为整体的各部分才有意义。德勒兹设法完成卓越的功绩，将现实性鲜明的终极形式以不可还原的方式，投射到运动的存在之上。现在，无须争执的是，范畴具有形而上的影响，并且柏格森的哲学同样明显地属于形而上学。尽管皮尔斯的批判与柏格森派生的本体论之间明显具有压倒性的根本差异，但似乎没有多少说明的空间。然而，柏格森所说的现实与皮尔斯所指的不可还原的模态现实性之间有着共同的东西，并因此不是单一模式。我们不是通过命题来掌握运动中的存在——毕竟，三项式模态外在于二项式真实关系。做出一些阐释努力后，我们或许可以同样将序列范畴的重复序列投射到运动各部分中，

使运动各部分成为一系列单子式的、二项式的，以及最终三项式的关系。到此为止，所有这些都完全可与皮尔斯对关系性术语“运动”所做的关系性分析相比较。然而，确实存在不是对抗或法则的性质，真正的对立是各自不同的存在模式，正如存在真正的法则一样。不存在高于或低于法则的构建存在，它们同样没有超越思想以外的现实性和表述这个的范畴存在，就像它们是各种关系一样。

显然，皮尔斯理论统一性的“发动机”是最全面意义上的思维。思维不仅存在于人类头脑中，而且也存在于所有可能世界的现实里。在柏格森理论中，起链接作用的是诸如此类的运动，而非思维。此外，运动不会在思维方式中起链接作用。德勒兹似乎完全意识到了（既作为存在理论也作为思维理论的）模式中的差异，这对于可能性和思维程序而言（它们必须源于现实概念化为运动）具有明确的含义。这也同样是柏格森形成其反唯心主义立场时的意图。他的解决方法——两种时间——允许德勒兹在其电源理论的这一微妙脆弱的阶段中，将重心转向另一种柏格森式的存在模式——虚拟性。只有整体性是以虚拟的方式凭直觉获知，纯记忆的维度或记忆是纯粹的虚拟性。实际上，柏格森主义需要一种“非经验”的本体论进入模式，进入这个虚拟的整体——直觉。在皮尔斯的思维框架中，这与康德的物自身和其他无法认知的实体一样，会遭到质疑。若是德勒兹能充分认识到实用主义原理有其反事实性的条件，并将其作为现实主义最坚固的堡垒，他就不能用虚拟性进行思考。所以，组织这些不同的虚拟性或纯粹的关系是围绕时间与记忆的概念而构筑的，这种形式不是皮尔斯式的传统遗风。

既然时间绝不可能是一个具体的实体或没有反应时刻的记忆，那么纯粹的时间就是一次纯粹的抽象。这就是为何德勒兹会论及“直接时间”。在B/D模式中，记忆为了头脑而介入运动。现在应该颠倒这一点，由于指示发生什么的不再是运动，而是只有虚拟而非直接的当下时间。而人们必须评论道，即使是现在，时间也从未只是当下。它依然是运动、片断、虚拟再现的过程，依然是相信将尚未看见的视觉化并将之问题化的过程。在这种视觉化中，其已经介入了时间。如何用具体的术语来解释这一点呢？为了寻找答案，我们必须再次来看勒结构的结构——整体。在运动各部分之外，产生了一种新的实体——整体。这是全部运动的所在。它总是与芝诺（Zenon）的思想相反，总是被视为一个整体。在柏格森的形而上学中，我们可以看见，甚至可以想象所有共时与历时地互动运动的整体。当然，问题在于一个凡人何以知道这些。最初，柏格森认为必须以科学态度寻求答案，从根本上建立在常识的基础之上

(Bergerson 1959：76/219)。在自然感知中，我们只观察到附近的影像——作为一个整体——科学认知和哲学填充了没有被感知的或已经感知之间的空隙。因此，向整体延伸，而整体从未被感知过。

电影是说明“自然态度”能直接获得整体的首例，认为电影能说明运动所有不同部分并不困难。柏格森本体论的另一部分成为更大的挑战。确实，电影与自然感知的联系似乎相当紧密，以至于柏格森的影像概念似乎同样是不可超越的（影像就是朝向一种可能行为的渗透过程，而可能行为适合各种有机论）。德勒兹的电影理论，首先是基于将柏格森的影像与电影影像等同起来，既是运动的表述也是运动的分节。不管怎样，他必须克服作为基本原则或公式的影响，才能发现电影等同于柏格森的科学认知。从实际角度讲，他从一种历史的角度来完成这一点。好莱坞电影崛起之后，影像—运动绝对遭遇了致命的危机。美学先锋发现了电影表意的不同方法。然而，在此的问题是一种超越历史性重构的理论：即“什么允许我们在那个本体论中建构理论”？它呈现出不能被理论进一步理解的，是无用的，也不符合德勒兹本意的特点。

那么，什么可能超越行为呢？头脑的反应（记忆、影响）会自然结束，整体会被想象出来。超越行为反应循环圈的第一步，出现于被德勒兹称为纯粹视觉的场景。也就是说，超越感观—发动力的情景，这种情景不可避免地会延伸为行为。新现实主义在转化形象时是主角。没有行为的空间变成“任何逃生”：彼此独立且空洞，没有转回并集中于发展行为。在德勒兹的符号分类中，这成为“光符”和“声符”。电影形象的问题“继影像运动”之后，穿越对光符和声符的消解，愈发成为“影像—时间”中的一个单元。在其针对物质主义的论证中，柏格森坚持（纯粹，即不是真正想起的）记忆的他性（otherness）。在思想不介入的情况下，大脑反应只不过是反射或“材料”。而心灵以记忆的形式介入其中，这正是引入时间性之处。柏格森认为，其他精神介入都是不可想的。时间与“精神”从物质意义上讲是相同的，因为单独的记忆是通过纯粹的实际沉淀中而恢复的，并因此与真实在场的感知有关。这种沉淀以其纯粹虚拟性成为明晰的时间——用德勒兹的表述是“时间—水晶”——因为它是作为其实际的镜子或其即刻的过去，与实际的当下此刻形成关系。出于我们当下的目的，真正重要的在于：（1）时间变成影像的一个因素；（2）当下此刻的时间构成就像一块水晶那样透明；（3）其功能在于将思维物化。

就时间的核心问题而言，《透明时间的方方面面》（*The Side of the Time Crystal*）是基于“两分法”，德勒兹在思想阶段所做的分类朝几个不同的方向发展，并同样远远超越了柏格森的本体论。第一个是各种虚假的形式，是用电

影科技对影像—运动形式做出规范性的毁灭。在影像与思想之间，不同形式的相互或互惠的影响是可能的。其中一种影响就是艾森斯坦（德勒兹最喜欢的电影评论家之一）所说的神秘的精神自动性。但是，同样还有其他与蒙太奇相关的概念。在经典绘画中，历史当然是影像—运动的一个元素，但另一方面，必须为其完整提供的是思维。只有在电影中，运动才会直接作用于人体大脑，使思想从外部工作。

一旦失去了对世界合理性的信心——思想过程能提供这种信心——除了不能为自杀提供信心以外，只有另外两种可能性——信仰以及定理。如果人们不能说明这个世界是有意义的，就必须通过信仰将其变成这种意义，或者通过定理使这个世界成为一个问题，比如帕索里尼（Pier Paolo Pasolini）或布瑞生（Robert Bresson）著名的自由选择世界。我们遵照这种思路并超越它，就会在身体、舞姿、仪式、日常生活点滴中形成信心，其结果是相仿的："身体的逃离"不是一种选择，而是消灭忘却选择。如同死亡、空白屏幕或不合理的切片以及"再连接"，或者在真正的人民政治中拥有虚构寓言的力量，构成其自身的历史。这样的电影等待的是大众的追随。甚至，我们还可以利用世界的力量（不是语言学意义上的语言世界）。电影将声音与影像并置起来的实验，作为不同层面，以交替的方式，在运动规范性中没有将它们统一起来。

在此，德勒兹系统中的对称理论结束。当然，以本体论方式来反映电影，是一种崭新的、原创的路径。但是，对于皮尔斯符号学而言，却并非如此。我们相信皮尔斯符号学可以有效地克服德勒兹的矛盾歧义。对于一位平庸的电影符号家而言，最反对直觉的，是德勒兹的电影不是"某物"，不是一个规定明确的对象，不是众所周知的社会行为。我们习惯于将电影视为意义的对象，这种意义接近语言学人造品，或对于整体而言无用的再现戏剧方式。电影就是整体，整体就是电影，达到了电影可以创造一个整体的程度。如果与海德格尔分析存在主义中的时间性整体性相比，或者说，与尼采的生命整体性和全新方式的生命语境相比，这种看法不那么具有煽动性。

何谓电影？德勒兹对此提出了一个全新的、明确的答案。如果存在是运动，那么电影同样是运动，但不同于其他任何存在，它明显在"水晶"的两面都是时间的。然而，为赞颂柏格森的反唯心主义而放弃心灵物质的区别，是为存在—运动付出的昂贵代价。批判地将德勒兹的电影理论视为电影存在理论，只有是作为柏格森哲学之前后退一步，或在柏格森哲学脚下，才是可能的。它主要关注的是时间问题、时间认知问题以及时间中的认知问题。

3.4.2.2 柏格森的时间哲学

柏格森对付旧哲学问题的新办法是作为时间的形象。核心思路在于时间，将在所有之上的运动理解为整体，而不是理解为一个对象的不同状态的总和。只有当我们将整体击碎为片断般的电影剪切，即“移动的切割”，对象才能被视为运动状态或视为移动物。现实是运动，而不是移动。与埃利亚学派（Eleatic School）的悖论相反，从这里飞到那里的轴才是现实，而不是位于某个特定中介状态的轴才是现实。

每个答案都预设了其自身的问题。我们已经看见皮尔斯的连续性理论同样解决了芝诺的悖论——其影响引诱我们将其作为一种解决方案，与柏格森的整体进行对比。皮尔斯看到的问题，是否与柏格森发现的是同一问题呢？在那个时代里，许多思想家都思考过时间哲学问题，康德所提出的超验美学方案已不再令人满意了。纵观所有最近超越康德的尝试，其中最富有成效且引人注目的，就是皮尔斯的演化形而上学、胡塞尔的现象学以及柏格森的生机论。这三位理论家都面临共同来自康德的问题。他们拯救了康德的先验论。但没有了先验论，我们又如何思考时间呢？如何能想象所有的经验都在时间之中呢？没有任何先前的时间体验，没有先验的时间形式，时间又是什么呢？

让我们先回到柏格森。德勒兹从柏格森那里接收了他处理运动中或之外的时间的灵感。从根本上看，时间不与超验美学有关。“形象”总是呈现在物质的语境里，在身体行为中。那个时代展开了一场实验物理心理学论战，深化了“形象”（1983：83），尤其是冯特和莱比锡（Leipzig）的论辩。在冯特的“物质主义”物理心理学和柏格森对记忆的解释之间存在重要的区别（1959：272）。甚至与瞬间感知相比，记忆对所有非精神主义者提出了问题。柏格森认为，记忆里涉及两种运动，这两种运动共同产生鲜明的“感知”，一种运动是具有向心力的，从外在的现在客体朝向大脑，另一种是离心的，从“纯粹记忆”或“实际对象”向外。向心运动是基于被动感知的自动反应（S－R 型），而更多且更真实的记忆源自自行产生的第二次运动。现在柏格森否认了冯特的观念（认为大脑是一种记忆储存）。与之相反，记忆的意图确实影响了一种实际感知。

或许值得注意的是，索绪尔是冯特的学生，并且其普通语言学思想也受到了冯特的激励。索绪尔的语言学所关注的，是表意的通用法则和语言系统，而非个体的言语法则。同理，冯特对物理学的兴趣在于类一主体的经验性质。索绪尔力图建立能指与所指之间的系统性联系。与之类似，冯特通过肌肉建立了从感官物理刺因到使用心理意志的（四步）反射弧形结构，但他只是将动力视

作最广泛的概念，即解释性地作为物理的驱动力。相反，柏格森在其形而上学中承认并批判了心理物理学的局限，而且他很出色地做到了这一点。但是，至少在最初，他并未考虑到电影。事实上，柏格森没有心理物理学那么自相矛盾，并且其著作向现代科学认知论迈进了一步。

从心理生理学的角度来看，以“形象”的概念为由收集感观数据，等于说认知论有进步且击败了物质主义。再现的概念被视为一种观念主义的缩写。因此，形象不与任何人工的或规约的事物应和，而严格位于行为入口处的物质，具备由实际行为官能支撑的某些选择性机制。与之相反的是形象。然而，我们必须将形象理解为作为形象的存在（从该术语的自然感知意义而言）。柏格森假设了一种知识模式可以超越相关物，自然形象感知可以推出尚未被感知到的（即科学）。即使我们不能自然地感知，也能科学地推断。我们必须考虑到更广泛的已感知及未感知的世界，或考虑到诸如此类的事物（德勒兹的影像—运动）。反应源自这个中心，围绕这个中心集合的是向外过滤的冲力（形象—感知），可以通过形象—爱激活反应（影像—行为）。

柏格森后来的观念尤为有趣，因为它直接表述了身体的存在。行为不是由即刻或抽象而想到的，而是就身体自由或意志而言的。身体是现实性（反对现实主义）的担保人。通过影响，行为中心在不能被作用的情况下感知其身体性。任何事物都受到其他事物的冲击力，因此，最近的形象就会形成感知，并且诱发反应。然而，由于没有距离，当感知太近时，就会解除行为的力量（正如痛苦的情况）。影响在内部，所以会对行为产生一种调解的媒介作用：“这是纯粹的感知，即给出的影像。而这些感觉远离了由影像构成的素材：感觉，这非产生图像的物质材料；相反，作为我们的肉体在他者之中的投影，它更接近掺杂其中的杂质。”（同上，365/264）而为了避免观念主义，思维的位置总处于行为－反应而非黑格尔式的纯粹精神。

人们将整个物质世界理解为意识，即事实上是作用于彼此，所有行为的效果就是中立彼此。然而，在一个个体头脑中，永恒的时间相继性却突然打住了。在此，过去不是一直由转瞬即逝的过去形成，而是以自由召唤记忆的形式丰富着当下（同上，365），当下也同样是实际的当下。作为一个理论概念，形象没有注意到语言。柏格森批判哲学理论没有正确地认知——作为（思想对对象或反过来）再现问题来对待（同上，356/253）。在整体里有不计其数的各种“存在”。既然每种物质都作用于另一物质，得以持续改变整体与整体中各部分之间的关系，生存的物质就在运动中引入了某种静止。在此反应不是即刻的，而是通过选择与阻碍进行调解的。这样的状态被称作一种可移动的切割——或

通俗的“事物”，或用柏格森的术语形容——形象。事物是通过行为中心的行为作用于它们而得以定义的，有时具备精神意识及记忆。显然，尽管有无限多种运动状态，但不存在无限多的事物。选择与阻碍决定了一个具体的事物或形象。

3.4.2.3 德勒兹电影之“柏格森化”

在“形象”中被时间化了的物质，是一个非同寻常的概念，也是一个接近电影的概念。由于时间自身的性质，也同样接近精神——这已经在柏格森早期的作品中提到了。另外，德勒兹试着将柏格森和皮尔斯处理时间问题的方式结合起来，而这个问题现在被再次公开化。这个哲学问题在电影中得到了一种（在思想艺术史之内）原创的回应（Deleuze 1983：8)。思想史本身停滞不前，它需要来自外部的对音乐及电影艺术的洞察力。在此，德勒兹看到了自己的贡献。电影对象通过进入思想史的语境而进入新的维度。最广泛的分析电影手法的符号学在德勒兹看来，却不能胜任（电影理论)。它恰恰不能解释电影为思想史做出的最大功绩——通过将时间重新定义为一种基本的存在维度。罗帕斯已经挖掘出这两种方式之间的出入（1994)。然而，她未能充分欣赏德勒兹大胆的哲学命题，因为她是从其命题与符号学的不一致来衡量的。

从思想史语境来看待皮尔斯的连续体理论，二者惊人地相似——也同样从根本上存在不同。皮尔斯和后康德论者认为，这不是为反对感官的多重性而用连续体来整合思维，而是这种理论建立在（模态）存在的连续体之上。此外，皮尔斯认为在非物质的精神与没有思维的物质存在之间不存在二元对立关系。从柏格森理论的角度看，不以皮尔斯之观点所不是来衡量皮尔斯，是十分重要的——皮尔斯的哲学里没有综述或整体，而完全是思维的产物——现实本身是连续的。

显然，如此明确以运动为核心的本体论相当适合电影。原因当然并不是电影拥有移动的形象。德勒兹认为，深层次的原因在于，一种关于每种存在和诸如此类的存在本体论的假设。根据直觉我们并不能清晰地知道存在就是时间和延续。但是，像构建主义之类的其他直觉显然具有更少的本体论色彩。德勒兹——对柏格森做出了有趣的阐释——在其电源理论中只是利用了某些核心的柏格森的概念。这些概念在其理论设计，及将其解释力量传递给他对电影的阐释核心中的时候，扮演了结构性的角色。人们甚至可以说他的理论等同于创造性地延伸了柏格森理论。不管怎样，没有柏格森的理论就无法理解。

因此，问题成了——柏格森主义是什么？毫无疑问，从《物质和记忆》到《创造性进化》有一个发展的轨迹，德勒兹曾归纳概述过（1996)。其最新的格

式塔散见于关于电影理论的著作中。总体而言，柏格森主义是一种柏拉图式的本体论，从哲学方法论“直觉”到原型—柏拉图主义者的整体。这曾被当作柏格森的单一论，它并不与中介性质的二元论冲突。显然，德勒兹电影理论的整体以方法论和形式建立在其基层建筑的柏拉图主义之上。如果存在不是记忆与时间，那么，很难说电影构思为形象的“对象”(影像是运动与时间)。基本的问题是：人们如何知道直觉就是答案？而答案碰巧很接近对柏拉图式理论（观看）本质的即刻统觉。康德式的批判态度是绝对不可能的。凭借直觉，哲学家觉察到（作为自然的“对现实的分节”）两种不同的存在就各自纯粹的本质而言是不同的：物质与记忆或延续与真实性分割由回忆或感知获得（Bergerson 1959：1292）。德勒兹依照柏格森的思路是很明显的，他的电影理论是原创的柏拉图主义意义上的理论，是真正的本体论。任何人忘记这一点，就一定会在电影影像成为物质和思维的同时感到迷惑不解。总之，若不提及德勒兹早期对柏格森的研究（建立了该理论的本体论基础），就很难理解这种理论（Deleuze 1966）。

德勒兹从逻辑的角度通过“直觉”知道，直觉消除了许多会令人痛苦的问题。发现本质使得时间性延续从可分割的空间延伸中脱离出来成为一个单独的实体。本体论直觉并不压抑这一事实：两种本质通常（事实上）都不纯粹，而是混合的，但可以看见它们各自纯粹的状态（Deleuze 1996：321）“超越于体验拐弯处”(Bergerson 1959：1271)。如果我们不考虑本质的差异，当问题提出时，我们就会被引向单纯的程度上的差异。柏格森将这种错误记入思想本身，以这样的方式反映康德关于“抽象注释”的设想。因此，我们不能压制这种错误，而只能对其进行抗击。因此，正如康德电影理论所做的那样，它解释了作为“直觉的反思想”的本体论。

所有这些都是由德勒兹预设出来的。在其《初论柏格森》中，他似乎假装认为，只“存在”两种不同的本质；运动是不可分割的，没有警示性的本体差异：时间及空间（Deleuze 1983：9)。德勒兹没有视之为不言自明的，而是预设了一种区分两种本质的本体论方法，甚至在这个评论中还贯穿了某种反康德主义的论调。在本体论的帮助下，他试着将超验美学完全颠倒过来，因此这个评论的第一页包含了如此多的自圆其说的预设。康德的超验美学模式确实是几何空间的纯粹形式，被康德转接到了时间上。康德唯一的论证自称为还原，他不能从经验的角度在超验美学中论辩且做到不自相矛盾。而另一方面，康德确定时间从未像这样被体验，而是任何事物都在时间里。德勒兹的整个电影理论都依赖于未命名的本体论基础。依照柏格森的《物质与存在》，他认为：形式

的“纯粹性”，在经验转弯背后，决不能成为经验性时间的对象。纯粹性正是德勒兹在电影中所看见的——因此，是直觉而非经验，甚至不是思想的问题。

所以，如果问题确实是时间如何成为可思考的东西，那么就至少有两种答案可供选择，它们都不具备本体论基础。一个是现象学以及对存在的分析，另一种是皮尔斯的形而上学。但是，推测主要相同种类的，被德勒兹归于其“电影的宏大作者”的思考是可笑的（Deleuze 1983：7）这一范畴。这些作者能在运动—影像及时间—影像中思考，超越了各种概念。然而，只有当人们具备思考物质的本体直觉时，才能思考这些。严格而论，在非本体论的基础上，讨论德勒兹的电影理论细节是无意义的。

这可以为皮尔斯进入辩论提供契机。他的连续论同样可以解决阿基里斯（Achilles）和乌龟的问题。虽然德勒兹没有注意到这一点，当他通过利用符号分类来识别某些运动状态，从而使皮尔斯适合其本体论电影理论时，德勒兹将整个电影问题置于时间语境中的做法就显然是对的。然而，正如所有哲学家同意的那样，时间不是“某种东西”。因此，电影不能只是像物理世界中的任何其他对象而已。为什么呢？因为它与转瞬即逝而难以捉摸的时间紧密相连。此外，我们必须期待电影话语与时间话语有着相同的命运。每一位电影理论家真正意识到时间维度必须与德勒兹的以下观点完全一致，即时间为同源相关的电影话语提出了一个艰难的选择。我们无法回避的是，激发电影的“现实主义”性质，及其与无法更改的现实之间独一无二的真实关系。时间从来就不只是“在那儿”。言说时间是那么的困难，以至于谓语“是/存在”的每一层含义在这个语境中都会改变。或许唯一的办法是选择安全，将自己的电影理论置于时间瀑布的下游，但这又避开了电影的核心。

德勒兹的论点很突出：电影即运动。而柏格森本人对此有着截然不同的看法。当然，柏格森从未提出过一套明确的电影理论。他在《创造性进化》中反复提到的“摄影幻觉”是重要的例子——这个例子也说明了德勒兹对电影看法的反面。柏格森认为，电影依然外在于运动自身。它就像自然的认知、感知、语言及思想（连续性成了我所拍摄的一系列图片，通过普遍性连接在了一起）（Bergerson 1959：754）。语言以这种方式得以展开，即通过列举无数例子，对之进行切割并审视，然后通过各种时态将它们连接起来。因此，就像电影那样，语言只拥有一种泛泛的形成观念，但是却不理解这种正在形成的过程或形成本身。于是，柏格森认为，电影是天然的认知，它从本质上不同于其他形式，如连续性那样在行为本身之中（它应该被置于不断变化的现实性中）。柏格森用一个形象易懂的比喻来说明这一程序：在内部配置自身。这是何意呢？

至少在柏格森看来，电影不在于整体，它瞬间可以被无限地分割，却从未获得一个统一体。在思考时间的难题时，柏格森抵制了这样的诱惑，即用心理学克服获得统一性的不可能性。柏格森的原创性不仅在于这一事实。继康德的超验美学及奥古斯都—现象学传统的心理学之后，这有效地构成了第三种选择。但以前本体论从未涉及时间性。然而，这不是评价柏格森成就的地方，问题在于电影。很快我们就会知道，德勒兹就电影这个问题与柏格森的看法是相互冲突的。我们能否说，通过赋予电影本体论属性，德勒兹正在改变柏格森的构建原理？毫无疑问，电影呈现于时间语境的哲学问题中，而时间（延续、记忆）不是通过自然感知被认知的。不管用哪种方法，所有的哲学理论都同意这一点。因此，通过批驳柏格森的观点（也就是通过指出电影不是自然感知），德勒兹在间接地坚持一个观点：电影为真正的时间（运动）打开了大门。这种真正的时间不是为自然感知所保留，而只是为本体论认知所保留。因此，德勒兹认为，电影是本体论（在电影中，形象替换了逻各斯）。更进一步，本体论意味着直觉，而直觉超越了思想。所以，就其最真实的本质意义而言，电影和时间都是直觉而非感知。当然，我们还必须考虑到包括电影院在内的事物都是混合物。由此，电影从其最真的形式而言，会获得纯的时间本质。德勒兹以这样明确的方式来表述，其论断具有哲学意义的革命性。

德勒兹尽其所能地淡化其使用概念的本体论性质，但仍然有可能发现区分两种性质的意义之所在。显然，如果其概念的意义显示出越来越具体的特征，那这种论证的局限性就被忽视了。论及整体（甚至作为开放的整体，永远处于形成过程中）时，仿佛整体“是”废除直觉的工作。德勒兹没有忘记提醒我们延续的“精神”或“思维”性，然而，这不是指该术语通常意义上的精神。在此，“精神”最好被理解为柏拉图主义的剩余部分，在柏拉图主义中，“是”仍然是有意义的。与之相反，它不是可视的或可用以实验的，甚至不是原则（如果人类头脑同样可以通过认知理解整体）。

所有这一切使德勒兹的理论呈现出一种模棱两可的性质。因为本体论和经验论实体同时在同一土壤中繁盛开来。另外，我们不能完全解开康德的《批判》所留下的结。但这种本体理论与可认知物的混合体，是解释我们为电影感到迷惑不解的最终原因。在德勒兹的混合体中，电影一步一步地演示出一种本体论理论，甚至通过从关系方面来拓展它（而这一点柏格森没有做到）。所以，我们不能“自然地”依照这一理论。本体论推理是不同的，这种知识作为方法论意识依然存在于德勒兹论柏格森主义的书中（1966，尤其是第一章）。在其电影理论中，德勒兹认为有一种从本质上是本体论的推理，尽管从其描述看来

是属于直觉的。只有那些接收本体论概念化世界的人才能看见他所描述的，而那些不接收的人会觉得很难消化某些电影是“移动剪接”或“纯粹回忆”的原因。甚至连他的电影理论图式分割都不是合理的：某些电影作品站在整体这边，而其他则在运动及其各部分那边。

接下来我将列出基本的原理——剥去其电影的内容——以及德勒兹电影理论发展的动力，以此说明其本体论的基础。

第一性质“客观性的界限”是可分割的，并因此通过与记忆相反的感知，而具有空间性并可以通达。第一，所有事物自身都是光。这意味着使人看清物质的不是头脑或思想。因此，使其成为可被认知的物质。与之相反，物质自身提供了其自身的陈述活动，这显然是反对批判的态度。第二，由于是光，事物（物质）都是移动的。它们都受到其他事物的冲击、影响，正如它们驱动其他事物一样（即赋予其他事物冲击力），其结果是所有事物均为永恒。变化瞬间的状态或形象相当于物质的某个特定状态。第三，只有在特定的形象中，运动才停下来。条件是这些形象具有其特定的接受者，可以像过滤器一样运作。于是，在这样的界面上，感知就会起作用。第四，这种移动性的还原或过滤将许多无序的运动还原为一种有方向的行为。这只有在与有意图的行为相关，并且在有生命的物质中才会发生。第五，在这些情况下，在感知与行为之间就打开了一段间隙，可以充满“爱意（affection）”。

与之相比，记忆是另一种不同的性质。它包含了整体。所有事物都是混合物，记忆在各个事物中创造了与整体的关系（只要它在变化）。在变化中它创造了通向开放的大门，因为整体总是开放的（参见德勒兹对柏格森的初评）。首先，回忆意味着承担一种获得过去的态度。时间不是第四维空间，由于性质不同，时间主要是整体。因此，延续只是一种虚拟的多重性，这种多重性并非空间那样的事实上的多重性。时间位于不同阶段的收缩中。在其不缩减的模式中它是物质，在最缩减的模式中，它是即刻被回忆起的时刻。其次，在回忆中，我们有必要选择一个层面。每个层面都包含了延续的整体，但以不同形式在缩减。我们能回忆起绵长的延续与短促的延续（从物质上包含了同一事件，但每次都是一个不同整体的一部分）。再次，因此回忆同样意味着选择一个缩减层面。人们头脑中一定要记得时间和空间的差异，时间不是有多少部分。较长的延续并不比较短的延续包含更多数量的部分（瞬间），两者都是不同程度上被缩减的整体。

这两条轮廓性的线条，对应于感知与回忆，等于粗略地看待柏格森的本体论。其柏拉图性质更是明显，一旦我们从哲学传统中将“错误看法”排除掉，

这一本体论就描述了电影。然而，这在其作为一种新兴科技的萌芽阶段并不明显（Deleuze 1983：11）。电影一旦开始展现其本体论的多元性，就成为一个关键的文化现象。因此，电影是跨越了从对自然感知的模仿到作为整体的更为真实的本质。鉴于此，电影充分“使用了柏格森本体论的概念”，并标志着一种精神文化的开始。

3.4.2.4 捍卫柏格森主义的电影存在

德勒兹首次面临的真正挑战来自于胡塞尔的现象学。德勒兹曾经论证过胡塞尔和梅洛-庞蒂的现象学。梅洛-庞蒂的一次有趣的论述激怒了德勒兹：电影——是一种悬置——不同于全域视野中的常规意向性存在，常规的“自然的”认知总是“对某物的意识”，并因此是观念主义所指的与经验统觉组合的判断形式（概念）。电影被怀疑为从现实中制造一种非现实，从现实世界制造一种形象。这只会导向意图的虚假性或产生一种世界视野中的意向性存在。

一种明显以电影为中心的时间性模式，通过意向性存在于想象世界视野之中——尽管它或者是不现实的，或者是过去的，或两者皆有。它是具体的客体，在现在的现象学时间中，担保了世界和世界视野，而反过来则不是（Eley 1973：438）。如果没有其他理论，现象学是应对形象问题的最新方式。还没有人试图通过牺牲二选一的方式，来拒绝麻烦的主客体二元论。在索绪尔的符号学中没有主体（事实上只有各单元的组合），在康德的格式塔理论中，因为内在的或至少永远在场的格式塔对意义构建负责，亦没有构建意义的主体。作为一种哲学工程，现象学同样准备在主体和客体的沟壑之间搭建桥梁。它通过新的方式理解意向性，从而达到以上目的。与世界一道的意图性存在不是客观主义，而内在地具有相关性，是期待与充实之间的相互交叉指涉。一个对象能实现一种意向性。皮尔斯所说的“不存在数据”同样可应用于现象学。影像在思想中所起的作用是作为世界的占位符（placeholder），而哲学分析能将其权限还原为这种意向性。这清楚地说明为何伽达默尔的《真理与方法》努力描述形象在场的模式，尤其是宗教形象。因此，将现象学电影理论作为最近卡斯贝尔（Casebier 1991）的努力（很遗憾，他没有考虑时间）延伸会十分有趣。

德勒兹对柏格森视角以现象学视角来理解感知主体，并做出过批判。由此，物质世界或运动依然与“姿态”相关，唯一的区别在于这些姿态是存在而非本质的（Deleuze 1983：85）。感知主体依然被认为与客体相对应，而客体依然在外面的世界中。尽管感知主体在柏格森理论中显然不那么充分，但对胡塞尔而言，感知主体（即使作为一部分）沉没于物质世界并感到迷惑混乱，它依然是意向性的，而并未成为主体与世界关系的一部分，德勒兹称其为“姿

态”或姿势。

对意向性的这种批评意图源自何处呢？自古以来，问题就围绕着如何看待运动而展开。这是另一种表述如何思考时间的方式。阿基里斯和乌龟的悖论，以及弓箭与箭杆的悖论是众所周知的。悖论明确说明的是悖论两难的源头在于提出问题本身。在古代，解答这一悖论的最佳答案是物质形态。在此，每次运动都与一个本体存在的变化相连，本体存在被认为通过形式与物质、存在与本质“构成”。因此可以认为运动是将一种潜在的那种东西真实化，因此，每一种具体的存在都是德勒兹称为“姿态”的东西——就是即将成为一种目的论的优势运动。它认为运动存在于优势的瞬间，所以未能达到运动的整体。现代科学只是在一点上不同——消除了诸如目的论的优势时刻。

柏格森认为，每次运动都只能被理解为一次封闭的系统。在此，延续的“纯粹记忆”作为一种选项而产生。它以记忆为态度的翻译，形成开放和整体：(“静止的分割+摘取的时间”是闭合的整体，静止分割的运动超越了这些封闭系统)（Deleuze 1983：22)。因此，根据德勒兹的观点，现象学同样以姿态来思考运动（Deleuze 1983：85)。这构成了一种从现象学的非本体论地位出发的相反还原。当用直觉来理解整体缺失时，仍然保留着运动各部分的观念（即我们刻意和之在一起的部分)。不可否认的是，柏格森认为运动不是现象学所指的当下的维持。胡塞尔延续了从奥古斯都开始的三个当下以来的心理学传统。从此，时间现象的心理学得以继续维持。而胡塞尔的现象时间同样是延续中的整体，它从“最新近未完成到当下的当下以及即刻的将来”。

与之类似的有趣情况是，胡塞尔与柏格森都为各自解决整体问题而付出高昂的代价。在胡塞尔理论中，这个代价在于，即刻时间意识的整体与在忽视中被异化的意识之间的根本分化。其结果是另一种二度的或延伸的意向性，即想象。柏格森为“不同性质”、感知与直觉付出了代价。如果行为源自感知与影响，而感知与影响又可以保持虚拟行为或成为真实反应的话，在这条链条中就形成了异化元素，而虚拟性则是现实的第二秩序。

第二个挑战来自皮尔斯。我们该如何看待德勒兹努力用皮尔斯的符号分类，来装饰柏格森的电影理论呢？毕竟，它不具备一针见血的影响力，而是直接引向问题的核心：什么是电影影像？影像是意向还是一个三项式符号？或者如德勒兹的混合理论所示，两者没有区分？又或者符号没有其实用主义的、范畴的、形而上的支持，事实上是做出新的尝试，形成偶然对立？

柏格森认为，皮尔斯很可能是个观念主义者。皮尔斯依然考虑了两种独立的秩序：原生的真实性以及性质。柏格森对于康德的观念主义保持其明确的、

根本上的区别，而康德的唯心论与这个语境是相关的。相反，皮尔斯或许会提出反对柏格森的相同批判性反对。事实上，正如康德的物自身，柏格森的某些东西使他无法批判性地反思自身的理论，而必须书写形象、运动等，他在反思之前对它们就有了相关的知识。他是在常识和“科学”（就其超历史的整体性而言）基础之上来做到上述这点的。但其常识没有被批判地反思为：每一次认知（包括他本人的）不可超越的先验，正如皮尔斯的常识论被认为是认知的历史性那样。

皮尔斯如何拯救了符号分类的潜能？德勒兹又是如何规避了“再现”这一观念？事实上，德勒兹对皮尔斯保持折中态度，并且，破坏了符号学论证的连贯性，范畴使其目的以及范畴观念自身都消灭了，所以，在论及符号时，德勒兹称之为第一性。他采用了本体论表述法，藐视符号学原则。他以皮尔斯的方法来使用符号，却没有严格地使用皮尔斯的意思（它是一种特殊的影像，无论是从双极组合的视角，还是从起点来看……我们通过借用皮尔斯的术语来改变方向）。符号学被 B/D 模式包裹，只通过分类连接。范畴被转化为 B/D 式概念：“影像—爱”（为第一性）、“影像—行为”（为第二性）、“影像—关系”（为第三性）。德勒兹为何要借用皮尔斯的标签来装饰其不同阶段的本体论论证，我们并不清楚，也并不要紧（Deleuze 1983：291）。他借用了以下术语：像似符、质符、单符、型符。毫不奇怪的是，皮尔斯的某些符号分类是缺失的。因为他并未承认皮尔斯分类的关键是范畴，他将三项式符号关系转换为柏格森主义必定会失败。“范畴”事实上是形象。然而，认知成了行为与反应之间的空隙之处，也成了丢失范畴的批判目的的意义。

皮尔斯认为应该放弃他最初处理符号的思路（将符号视为三层形象），转而采用逻辑的思路。如果将其视作特例，其就具有了时段本体论的意义。这是皮尔斯的符号关系的源头——将特性、事实性与超个人阐释以独一无二的方式连接起来——而德勒兹并不认可这种符号关系。对皮尔斯而言，一个符号绝不是指一个行动中心（影像—行动）与运动中的世界（影像—运动）之间的关系。他认为，符号仍然是主体从统一作用的视角思考而得的（这是第二性或对立背后的观念）。批驳康德“物自身”的符号学原理，从范畴的角度否定了所有的认知主义观点。柏格森主义就是其中一种观点，它不能被证伪，因为它认为作为运动的认知存在成为柏拉图式的直觉，是一种超越了批判的认知。

皮尔斯错将范畴和三种形象当作简单事实。相反，德勒兹思考的是（1954：47）与第一性、第二性及第三性相对应的影像，还有行动和关系。皮尔斯的错误在于，他没有这样的直觉，即任何事物面前都存在运动。因此，我

们必须通过把一个零度性（zéroité）放在前面（Deleuze 1985：47）作为继范畴之后的基础（而相继的范畴由于本体论的原因，而止于第四性），来修正其范畴表。外在于认知的这一基本零度性与同样不可认知的物自身之间存在有趣的平行关系。对于不可认知的事物，任何情况下都不存在非认知的视角，因此，不可认知的事物不受任何批判性论证的影响，只有一种方法可以反对各种本体论，那就是不去争辩，也不使用它。“没有符号就不存在认知”（5.265：1868），这句话或许永远无法说服一位本体论者，但至少对于解释个人理论而言是个明确的选择。用B/D术语来讲，指称的绝对之处在于时间，而非认知。时间是所有存在的诞生地，所有的存在都只是运动的多元化和改善。

3.5　电影会成为什么：比较、协调并拒绝理论对象

我们不可能协调所有这些分析电影的思路。它们关注的仍然是同一个对象——电影吗？电影是什么——甚至，从其本质中能延伸出什么——并没有直接的答案。电影对所有普通的定义都构成了挑战。为何找到正确理解电影意义的全面性、复杂性及微妙之处是那么困难？电影不只是叙述。它不只是一种语言，其构建意义的能力超越了感知。任何缺乏用理论去把握诗性、美学、认知及记录的潜能，都不是正确理解电影。“电影是什么？”电影的潜能是令人生畏的。它捕捉了形象中的可视现实性，但又不止于此，它还独一无二地拥有操控时间的能力。到目前为止，我们已经遇到许多天才般的办法来处理这样一种潜能。

第一，在符号学模式中，意义作为拓扑学——包括其电影理论的外包像似论——不能最终解释普遍性，而普遍性对于意义而言又是关键。那些以“符码”思考的人，只能将一个位置分配给符码化中各种奇特性的系统视角，并借此来思考。符号学电影理论难以克服这种限制，而这一限制又阻碍了电影容许的意义被分化。正如像似再现那样，符号学同样在处理时间问题时有相当大的困难，即使作为电影理论。反对将语言/话语视为理论的方法论限制，阻碍了任何处理时间的心理哲学的路径。源自这种方法的主要障碍是两种时间标志：句法与时态。所以，在电影中，我们无法获得太多东西。首先，电影没有与时态符码化的对等之物。另外，任何叙述替代品都不是源自严格意义上的句段。横组合关系建立在成功的再现之上：只有当时间世界能被再现时，才能以一种准句法的方法获得秩序。严格而论，这是诗性模仿行为的任务，作为对行为的一种安排。

以符码为基础成功再现电影是远远不够的。鉴于此，有人尝试做出修正，比如用“理据性符号”“像似符”来修正。这些方法有助于消解符号关系中的任意性，而符号关系必须直接考虑系统性的解释力量。理据的任意性留下了什么呢？艾柯的像似论试图拯救尽可能多的“系统”，在去除含糊的传达过程中是可行的。这就在符号系统背后引入了一种系统。

但这能帮助时间再现吗？时间只是一个获得理据的符号，而非句法或时态吗？贝特蒂尼通过再次在陈述活动中固定时间得出了一个大胆的结论。通过文因莱希的媒介化，他有效地回到阐释学，并因此是心理学的时间。电影陈述活动首先变成时间分层的机构，其中，通过基层就是通过其性质时间的一种存在性经验，而非作为意义的时间性。那么，如果我们再次用主体来固定时间，符号学会为我们留下什么呢？这样，符号学就成了一种局部性的电影理论。这依然允许我们以符号学的方式来推断时态效果及其对等物。利科沿用阐释学传统，在批判符号学家格雷马斯时指出了这一点。作为对象，当电影从一种反时间的理论撤退时，电影保持了一种状态。

第二，在德勒兹的理论中，时间是可以被思考的，但不是作为一种外部事实，也不是作为句段效应。我们不能将皮尔斯融入这种电影理论，以突显本体论视角的核心问题。整体与部分，全部与个别彼此冲突，不能同时被思考，即使这种二元对立论不是被概念化为层面（或现象学中被概念化为层面中的点），这也使得人们无法思考体验时间、认知时间。柏格森考虑到通过直觉进入时间，而德勒兹为电影配置了这种本体论直觉，但没有改变其本质，所以我们必须接受。最终，我们在“性质差异”的分水岭处拥有两种不同的制度：一个是感知，另一个是直觉。直觉与各种事物的具体物质混在一起，形成了混合物。或许，对于所有本体论思想而言，无法用这种理论来解释“性质差异”为何是一种错误的问题。

在皮尔斯的图式中，我们永远无法直接进入时间。时间作为整体只能通过连续性“位于”符号自身。我们不能将之视为一种超验预设。通过存在于符号之中时间彻头彻尾地是经验的。从来都没有“整体”，只有“更为完整”。现在，柏格森主义所说的两种性质是什么呢？柏格森主义代表了“整体”。从皮尔斯的角度看，我们必须问——我们是否需要整体？如果我们需要，又为何需要？这个问题在时间或时间性语境中变得极具相关性。作为一种体验，时间是相当于一个整体的矢量。因此，时间不仅是变化的，而且可以是循环的（即非矢量的）。不仅是电影的“当下”，整体性（totality）也同样是贝特蒂尼的陈述时间概念中所预设的（并且通过其委婉地锁住阐述学传统，从阐释学传统中

继承了存在—分析的时间完整性）。

那么，柏格森主义与皮尔斯观点之间唯一严肃的争论点，与整体的哪种在场有关？本体论的在场像德勒兹推测的那样可行吗？正如德勒兹所言，由于电影有时间性，就真的会使用柏格森的概念？德勒兹和柏格森都倾向于隐藏本体论态度和经验论态度，以及直觉和感知之间的主要差异。毫无疑问，改变态度需要解释。尽管我们能怀疑，时间需要本体论态度，否则就无法了解时间。然而，这种怀疑是站不住脚的，因为它是建立在本体论基础上的。再次，就像所有本体论那样，就其整体而言，要么真要么假。不可能使其各部分都是假的，因为那将会需要面临经验事实，而本体论不包容经验事实。所以，合理的做法是：要么保留，要么全部消解。即使如此，它是一种非批判性的本体论，并因此不会被认知头脑的运作来衡量。

因此，当电影被认为是柏格森主义语境中的“运动”时，作为一种态度的电影就成了直觉而非感知。然而，绝不能从其常识的意义来使用“运动”这一术语。在这一常识中，亚里士多德的《物理学》将其理解为许多面，并因此认为其不是作为一个整体。“运动”是看不见的，运动亦是如此；两者都是凭直觉获得性质或数量的精神行为。运动背后的柏拉图本体论，通过有别于感知体验以外的其他方法被证明是正确的。相反，运动形成了阿基里斯—乌龟悖论的先验思想。柏格森主义必须反对所有形式的、反本体论的理论。如果时间成为一种感知头脑的形式，它就只是一种形式整体。在康德的超验美学中，时间图式是一个整体，只是因为除此以外，它不能在被思考时不引发冲突。如果不能将一段时间视为整体的一部分，就会引来自相矛盾。其结果是，顺序性与同时性都不再被感知，也不再是可以被思考的对象。

符号学类似于形式论，通过违背任何可与超验美学相比的事物，保持对统觉的无知。其综述不要求时间与空间的图式论。然而，在本体论与形式路径之间有更深层的裂口将德勒兹与所有符号学理论分开。在应对柏格森主义的彻底时间性时，符号学电影理论具有其根本的时间性，故处于不利地位。德勒兹将其电影理论构建成柏格森主义的整体或部分，而不只是形式整体的概念必须逃到基于差异系统的理论。人们只能否认整体，视其为多余之物，但这种否定会付出高昂代价——必须从其理论的维度中废除时间性。

对电影而言，能掌握时间的理论似乎具有优越性。毫无疑问，时间是一个特别的对象。因此，任何理论者如果能认识到时间存在的这一特殊模式，就是不正确的。但是，有许多理论能满足这种要求，以其中一些理论为基础，发展出了一些令人尊敬的电影理论。只有在现象学传统中来思考电影理论，我们才

不必在德勒兹的柏格森主义和符号学之间做最终的判决。此外，我们只要要求全体的决定性在场，才能做出最终的判断。皮尔斯可能会否认认知整体的可能性——正如任何其他的革命性整体。对他而言，任何具体的认知是整体的部分就足够了。像这样的整体没有必要在场，只要矢量指向它。

皮尔斯的自我限制得到了实际的好处。他无须改变态度，没有直觉可以了解“另一种性质”。任何事物都存在于一种存在区域，任何事物都可以被认知，但存在不同的认知模式。首先，符号关系中充斥着像似符号，使人有完全充足的认知时间模式。此外，就同一时间“客体”从一种认知模式转向另一种并不困难。因此，选择符号学是合理的。尤其对于电影而言，认知的不同模式同时都是可能的，这是明显的裨益。戈达尔的电影关于所有永恒的正在形成，足以对电影对象实行任何还原主义构成挑战。

第三，构建主义至多算是康德主义（但受到范畴表和超验美学的削弱），它以图式论的方式处理时间。图画般的比喻说明告知感知的形式在自然增长。同样，认知主义（构建主义）的中心原理不能获得关系性符号学的解释力量。某些重要的概念缺乏足够的解释，如“为何图式被应用于数据”？因此，“是什么导致了综述”？是从外部形成的（即从认知角度等同于皮尔斯所说的“我们在思考”），还是来自内部（即来自这两种元素之间明显不同的连贯力量，这两种元素缺乏第三种普遍元素吗？此外，心理主体的行为必须一直被假定，从其意志性目的论（而非真正的认知）必须推断出认知的目的。

符号学和符号的三项式关系（包括普遍性），都没有先前讨论过的电影理论特有的那种不足性。正如前面讨论所示，符号电影理论的真正优势在于，将电影理解为一个相似符。其三项式关系包含了逻辑可能性的宽广维度。存在的这一种根本性确定以及电影的认知地位，既为某些认知路径打开了一扇门，也关上了另一扇门。所有进一步的符号确定，所有具体论的意义，都以此为基础。其根据是，如果电影是一种性能关系（在经典电影理论中被称为电影的“摄影术”），其只有在像似性条件下才成立。电影从本质上是一种“开玩笑”的推理，独立于存在和逻辑必然性。相反，性能关系以命题形式缩影化，而命题要么为真，要么为假。记录“摄影”电影作为文本类型，就成为一种报道文体。这意味着甚至可以成为具有与关系类比相同材料的东西，其符号性质会有所变化。这通常在电影的稍晚期出现，而且，如我们所见，除叙述目的论以外，其结果相当不稳定。

关系符号学不只为我们提供更强劲的现实性。涉及电影，它还构建性地包括了时间。因此，电影作为一个独特的对象，极力反对被客体化。除了柏格森

主义，没有其他理论能真正提供反思不同存在模式的方法，对于电影时间性质而言，（当然还有其审美性质）存在模式十分重要。我们观察到认知理性的局限，它只能掌握三种关系中的一种，即存在假设关系。因此，在体验时间的关系中它必然失败。同样，在审美与修辞意义的精妙复杂性中，牵涉整个关系的集成。

作为结论以及我们探究电影性质、本质或客观性的结果，现在我们能以十分复杂的电影艺术来测试这一理论。在戈达尔的杰作中，我们能观察到其分析能力，以及其旨在非常具体却几乎捉摸不定的意义（这种意义与经典修辞相比，不算特别前卫）。

附：戈达尔《向玛丽致敬》中的电影想象

如果有一部电影能直接受惠于符号学方法，那一定是戈达尔的《向玛丽致敬》。这部电影相当复杂，足以挑战任何电影的理论概念。在其各个层面中有直接向前（及直接向后的）叙述部分，其中出现的纯粹形象不从属或附庸于叙述意义。所以问题产生了：是什么让我们得以理解所有这些杂乱斑驳的部分？又是什么让这些部分发挥一个整体之部分的功能？

电影的任何片面概念都看到了偏好。为此，电影同时“是”许多事物。甚至，那些事物不能以简单的图形补充彼此，而似乎要将任何相连接的环节分开。以另一部（也是由戈达尔导演的）令人费解的导入性电影开头，我们轻松地消除了无用的次要情节，象征世界及承载着表意的音乐。因此，如果电影（从一个认知主义者的角度来看）是空间时间性的再现，就存在许多冗余的材料。如果电影“是”感知，就有太多可以思考、争论、引证、理论化和修辞的地方。如果电影“是”分层的符码，那些层面就很易于区分，但那样的话，也就会产生解除层面内部组织及其“评价”内部彼此关系的问题。所有这些问题都明显扰乱了任何分层的独立任意性符号关系。人们通常利用陈述活动的机会，以避免被一种包罗万象的符码控制。我们已经注意到这如何“解决”表意尤其与时间有关的任意性。

在我们开始从整体上考虑这个艺术品之前，让我们用符号分析方法来测验电影的一小部分：短暂、重复出现的睡莲。毫无疑问，这是最具谜一般色彩的场景，它固执地抵制所有阐释，具有一种奇特的审美魅力。与此同时，它必须为电影整体的意义发挥重要的功能，因为它是通过其重复而被强调的。在此，我们能说明作为意义构建的符号关系中发生的变化。从关系逻辑角度看，这些关系改变的是思想、性能及对比的关系种类中发生的改变，直到它们构成戈达

尔的《向玛丽致敬》的相同材料——睡莲。这构成了一个“自然符号”，在戈达尔电影中作为一个符号最大限度地向各种意义开放。这个符号可以被尝试性地在其终极，但不是即刻的意义中被限制为如下：“水藻正在酝酿着愤怒，里面有美丽的睡莲，并反射着一轮太阳；这一切想暗示着某人已经/被/正在在此创造着生命。”这是一个十分大胆的阐释。它显然没有严格地在这个原理的基础上呈现自身，但它当然能由多重阐释基础所支撑，这些阐释基础对于这部电影的完整性而言，是独一无二的，在此不予列举。

这是三项式再现或符号化过程的最佳例子。现在，依赖于符号三项式的关系性退化，它或多或少地是一个二项式关系，也是符号的通常概念。显然，这幕睡莲场景没有装作意指何物。因此，意义只可能是广泛的或可能的认知。例证就是其选择的排除：它是一种二项式关系，要么真要么假，如果以两种命题来呈现这个符号：(1) 太阳温暖了水（A>B：太阳>温暖的水）；(2) 温暖的水蕴含着生命/水藻（B>C：温暖的水>生命）。这两个命题以及事物的许多类似的命题可以用二项式关系来呈现我们的形象序列（必须满足额外的外在条件，即可以从“摄影”的角度来阐释这些形象，也就是说，用科技来了解影片和外在现实性的某些特征所具备的1∶1关系，并用语言来呈现这一切）。

所以，在这一序列中，人们应该发现两种或任意数量的显著事实。然而，在这样一个认知的节点，人们能在三种选项之间进行公开的选择，首先，这些事件的真实陈述（有人观看所有这些特性——温暖、水藻绿、石灰色、空气泡泡从脏水中冒出来等——在某一个既定时刻，并且持续了一段时间）。作为一种认知，这一点或许并不有趣，但人们被迫观察到在电影过程中反复出现的相同事实，这要么是强调无聊，要么是暗示一种要求超过真实性的认知，以证明这个序列是合理的。其次，通过植物学家用头脑与知识，使人“看见”了发酵、生命的成长及进化过程。随着对自然形成的普遍观点，这意味着同类的所有例子都是以累积的方式被认知的。只有在这种情况下，才能以一种普遍法则来统一这两种命题。然而，我们能忽视生物和摄影知识，而只观察当面凝视我们的东西。因此，冒泡的水藻能代表任何可能的东西，而其认知价值就是想象。这些序列以美学得以展示和重复，而这种美学又支持了这样的阐释。既然想象的认知地位并不包括令人信服的推理，这些序列综合意义的限制就只是一种可能性。但必须想象，当人想象它时，它就“是”，否则“它”永远不为人知。因此，创造力是美学的认知功能。

但是，这种美学综述正是戈达尔的全部要点——也是反帕斯卡的论点，这些形象就像风琴协奏曲中的风琴点一样，在需要象征意义的地方被重复。对于

上帝而言，太阳呈现于这些形象中，是上帝创造了生命（并同样创造了玛丽的生命）。如果我们理解这个符号中的这层意思，我们就领悟了太阳创造了生命。因此，被太阳温暖的水正是为了这一目的而给我们留下这一印象：从这种温暖中诞生了生命。在这部电影的美学策略中，风琴点成为真正具有可信度的叙述支持，而叙述永远无法获得叙述可信度的地位。这一观察要求从更深层次去探究戈达尔的修辞艺术。它似乎能完成一种不可能的功绩，并通过归纳总结不可能的艺术性，将之转化为唯一具有可信度的阐释。戈达尔甚至有目的地移除了所有其他增加核心情节可信度的证据。不明显的美学序列成为情节的支柱，却不是其中的一部分。若没有正确地理解这些序列的意义过程，就无法挽回打开整部影片的钥匙。此种情况下，它将作为异想天开、阳春白雪、“艺术品”、无意义调侃并且难以理解的艺术电影而失落。

从总体上考虑认知类型，一个二项式是通过一个命题表述出来的，如果事实存在，这个命题就是真的；而如果事实不存在，这个命题就是假的。但是真/假命题中不存在“思想”，命题不管真假都需要“聪明地”指涉一个普遍项，一个超越纯粹事实的目的。阳光闪耀是为了带来生命，这是一种关系，一种位于一个特别种类的三元素之间的关系。三项式性（即符号）是理解的关键。正如我们所见，意义总是关系中的外部对象，且对于关系而言有两个元素。在我们举的例子中，一种关系是太阳与水之间的关系，另一种是生命和前面所说的水之间的关系。这显然比单就第一种关系中涉及的还多，第一种关系意味着，在这个新的整体性中，增加了某种其他东西——理解——比如说，在此（在相同的外部对象中）正在形成生命。从语言学角度来呈现我们的例子并不是最好的；或者，对于想象世界来说，这不足以表达其复杂性。但（看见）它确实令人震惊，因为如果我们不能综述这样的三项式关系，我们所见的确实毫无意义。二项式关系只能形成没有价值的结果，用摄影技术来呈现一个存在的，准命题式的事实——脏水中的睡莲。但是它们并不形成这一呈现的目的。我们正在通过这个例子航行于思想符号关系的王国。尽管它们取得了很难取得的（修辞的）成就作为意识内容，但它们能以句子的形式得以呈现，只要它们有逻辑的需要。相同的材料同样可以是对比的像似符关系，当人们不是以修辞的方式使用它时，正如戈达尔明显希望修辞地使用它一样。从原则上讲，我们不能在不损害其性质的情况下从语言学的方式来呈现它，而我通过其他某物所看到的而一个开玩笑的比较是创造意义的最初阶段。稍后，我会详述论证这种符号的过程位于电影修辞的根部。一旦意义的修辞链接“成立”，思想关系就变得有效，并成为这个形象的意义。

应当承认，这是一个复杂的电影案例，但能用另外哪种理论来解释它呢?我们可以尝试构建主义的图式论："从上至下"以及"从下至上"两个程序。阐释这些比喻的最仁慈慷慨的办法就是将它们等同于用逻辑来运用的演绎与归纳。但这样做只会留下很大空隙，同时再次充分证明将其限制为比喻用法的智慧在于它形成假设序列的观念。在这个例子中再次出现了先前所批判的，作为一个从下至上的过程，我们应该得到"太阳（加上泡沫等）>温暖的水"（将所有视觉形式的低秩序的认知当作理所当然的)。严格而论，这已包含了从上至下过程中的混合物，在此，为简便起见忽略不计。它不是源自相同的认知，即从上至下过程（生命源自温水）与同一客体相关；它要求有一种新的二项式使自己被思考。我们能让那个日新月异、更为普遍的图式机制得到应用，直到我们得出宏观命题："生命源自温水。"那么，我们如何解释，在应用更为广泛的图式 A>B，B>C，C>D……时，为何是朝这个而非另一个完全不同的方向发展?我们无法以二项式序列来做解答。睡莲形象指向这一僵局，因为没有自然的办法强加一种最广泛的图式；相反，会出现很多有些模糊的图式。因此，"阐释"变得不可预测，因为叙述作为最高级的图式，被电影的文本策略禁止了。所剩的唯一办法是运用风格图式，但甚至这些图式也必须（以三项式）与陌生化了的广泛图式相关联，而这种图式在此并不存在。因此，即使是"风格"也不能表达这个形象：不能回答"它意味着什么?"

像这样一个复杂的形象揭示出了隐藏的预设，并且指向符号关系三项式性的阐释力量。甚至对于"简单"的电影形象，我们也不得不在三项式关系中包括普遍性。诸如那些被电影理论想象出的二项式或许能产生真实（图式应运适合数据)，但它们不是符号。这个原理一旦进入了三项式，符号存在的性质就被确定为最基本的三分论之一，即"这个形象意味着什么"的方向。

用符号学理解电影的优势与价值恰恰在于，符号是三项式的而非其事物。成为符号不仅要理解二项式的事实（即这个符号意味着"X 做了 Y")，同样还须具备如下阐释的可能性："Y 向我提示了 X 做了这件事，或主体能动者 X 让我相信是它做了 Y。"我们从中能得到什么呢?我们能意识到所有意义都置于阐释连续体中。(除了一个符号基础）不存在纯粹的事实，也不存在不相关的二项式。A、B 与 C 不允许我们得出"因此是 D"的结论，"与"只是一个伪连接，一个已经被视为这样的连接符（Brunning 1994：124)。所有真实的关系都是三项式或更高项式的关系。这样，三项式性成就了一种意义的多元复杂，远远超越事实，并不需要受制于心理的任意性（或许受"理据性"的限制)。

符号分类的重要性在意义连续体的语境中充分显示出来。分类意味着我们使意义在关系中更加具体。不难想象源自微观意义单元的“宏大”意义单元，一直都是多面性的统一。戈达尔的睡莲意象是一个完美（尽管复杂）的例子。综合那些睡莲而所需的“叙述图式”并不存在，或者说被戈达尔抹去了，从这一点我们看到关系在阐释连续性中的重要性。甚至，这种连续性可以被确定，正如任何解释项一样。第五章将会论述我们如何达到叙述阐释策略（即符号化过程）。在这个语境中，我们正在寻找更广泛地理解指导的修辞策略。除此以外，争议的论证（或准论证）观点非常适合更复杂的电影符号化过程。在此，指称修辞格并不是解释，除非它们是习俗，正如每种真实的第三性是习俗那样。

在这种复杂的意义重构中，我们不能避免阐释连续体中的符号确定。此外，电影阐释的另一条对于充分理解电影很重要的大道在这一点上成为可能：有更进一步的连续体可以进入对生活中的阐释（或就皮尔斯所说的“忽略论符”的意义上的历史、社会或超验）。这只是在符号学或心理阐释学意义上才能成立。在下一章中还会将其作为时间体验的问题来讨论，时间体验问题将我与我的当下这一点以像似符的方式连接起来，也和超越叙述目的论（作为真实）的终极目的连接起来。

在戈达尔的电影中，这一短暂、重复的序列方法，作为所有电影话语中的一系列沉思性的终止点，被置于中心位置。此外，这一序列展示出戈达尔是如何创造出作为一个整体的意义的。因此，我们的符号学阐释同样是模范。戈达尔通过电影手法形成了电影理论化的摄影史。所以，他具备一个优势，那就是不管他的电影理论概念是什么，都有一种即刻的证据。我们正在讨论的电影在戈达尔的电影理论中构成了重要的转折点。很可能它不会被视为其“容易点的”转折点。很多观众很有可能首先感触到的是它很难理解。可以预测，他的电影性质理论如同电影一样复杂。尽管他的反思是重要的，但这部电影并非为理论而制作，也不适合被当作说明理论的例子。尽管有这些附文，以元语言的理论话语传达了其对电影的理解，当人们面对这部电影时，这一话语还是会变得多少适合它。皮尔斯符号学能挖掘出为何这部电影难以理解，它同样能指向其他感知方法。

作为导演，戈达尔对电影性质极具反思意识——尤其是对电影形象的性质——并将这种意识转化为实践。此外，达尔的几乎每部电影都会包含对该电影自身的评价。他很清楚，即使在电影中，形象仍需要像似画面研究。在他们“解构”叙述类型之前，难怪电影制片人会以反思且有效的方式攻击传统观念。

尽管它不是典型的叙述——《向玛丽致敬》也很好地展示了戈达尔如何牢牢地抓住电影的像似潜能。甚至更为有趣的是，他因此探究了明显的宗教超验主题，而这一主题必须超越“形象化的”和可想象的。我们能观察到戈达尔与有弹性的形象所做的斗争，他力争在这些形象中填充一种再现内容。为此目的，米耶维尔（Anne-Marie Mieville）和戈达尔使像似手法对真实意义而言再次成为可操控的。形象曾代表它们的对象，在此，它们代表它们所不能再现的。

这部片子中的形象展现了纯粹的意义，而不是理论说明，但这种意义相当复杂。我们应当为戈达尔用以获得这种复杂性而使用的程序感到震惊。第一个观察是，他明显排除了叙述策略。要么是叙述策略太密集而使人无法正确破译，要么就是它们负荷过多的非叙述元素。这些元素没有为构建叙述世界做贡献，而是从事实上再现了一种元叙述表意的层面。在这种情况下，它只是一种有用的建构，尽管是一种解释不了那些形象传达的意义，尽管叙述在此很明显，但它不是自我限制；而在很大程度上它是受元叙述、话语性元素的影响和决定的，也就是说，它首先不是话语，而是通过叙述成为话语。从这个意义上讲，《向玛丽致敬》从根本上不同于戈达尔早些时候的电影如《致简的一封信》（*A Letter to Jane*），甚至不同于《大家都很好》（*Tout Va Bien*）。所以，我们可以从一个叙述学的视角来看这部片子，并且具有合理性。这并非一定是将电影还原为一个“文本”——这对戈达尔而言是个讨厌的观念——也不是意味着忽视形象，而只是将叙述视为被调节之物。

从比喻的角度讲，戈达尔使形象以比喻修辞的方式言说意义。他并没有使形象“沉默”，只是作为形象而已，正如阿兰·卡瓦利埃（Alain Cavalier）在《圣女泰蕾丝》（*Thérèse*）中所做的那样。这些形象的性质显著不同。戈达尔的形象无疑是关于某物的形象，尽管不是其客体的再现。反对这种观点的人认为，形象是画面元素的组合，或者是完全孤立的、正在成为戏剧画面的对象组合。那么，形象如何言说它们不会显示的东西呢？通过求助于口头语言能很容易解答这个问题。戈达尔力争从各种意义上将在一个形象中可以被封闭的东西分开。在这里边，语言扮演了重要的角色，但音乐与修辞转化也起了重要的作用，比如形象与蒙太奇的象征化。如果有一种电影肖像手法针对的是对某客体通常的描述意义，那么戈达尔则系统性地破坏它或寻找替代物。此外，人们注意到，戈达尔的形象中没有框架。这使他不同于“虚假影像”和现实的像似符号。然而，结果却是截然不同的非肖像摄影构造，这个构造等于将不协调元素组成的修辞建构组合起来又分开。鉴于此，必须将这些元素置于平等的基础上来理解。没有哪种元素可以说明其他元素（如叙述情绪的音乐），也没有单一

的寓言警示。因此，不理解音乐就完全无法理解形象。作为事后的认知，我们发现识别音乐等于评论叙述。

在《向玛丽致敬》中——从这个意义上讲，是与德莱叶在《诺言》(*Ordet*) 中封闭叙述内部世界的构造相反的——情节不轻易允许构建一个故事世界。相反，存在属于两个世界的叙述逻辑的痕迹，以及许多非叙述世界或半叙述世界。此外，一直在场的修辞不会导致观众认同片子中的角色，正如在《诺言》中那样。修辞得出论证、评论及结论，并经常位于叙述外的边缘。这虽然走向了与《诺言》相对的另一个极端，但《向玛丽致敬》因此获得了厚重的美学效果。

首先，我们能审视叙述结构轮廓，认识到这是在看完一部叙述电影之后，观众必须根据它们所属的可能世界来阐释各种示意元素。这听上去并无害处，但却构成了一个大的符号学结论。任何呈现出某种性质的对象都会让位于符号化过程，一旦找到其解释项，那些解释项的规约性/象征语境就构成一个实用符号世界。现在，戈达尔从它天然所属的对象中淡化了自然的解释项。如果一个对象不再是其解释项的真实场景；那它必须寻找，或者说允许去寻找一个新的解释项。然而，在《向玛丽致敬》中，这些旁道将我们引入了阐释性的死胡同。肖像手法不再是认知的一种手段，而是成了一个像似符，或一个探索过程。此外，我们必须考虑到，形象是最为迅速精确的传达观点的方式（如目录、百科全书等）。这就是我们所说的接收智慧，即形象从不撒谎。因此，一匹马的形象从来就不可能意味着一条狗，而屠夫和语言允许某些“狗”变成“热狗”。由此，我们更难毁掉这样牢固的联系：一个形象就是它所是的东西，但在此，它是其他某事物。在戈达尔的作品中，成为一个看不见的符号。正如伊莎普尔（Ishaghpour 1986：297）所言，影像是丰满的，但在现在时态中，它首先是由一种空虚构成的。用符号学来解决该片的问题在于，就连戈达尔都不能完全解除肖像手法再现的痕迹。

尽管有可能将作为整体性的构建形状视为多重叙述世界，艾柯称其为叙述文本可能的“延伸含混”。这些构建依然是完全可视的。然而，一种构建通过并基于基础建构的败笔、对比及不连贯之处而光芒四射。在声音、形象和言论中进行整理必然会形成压缩以及分类：每一组都有其意向，一种“话题”或一种语义揭发的连贯性。有时，这会导致一种延伸的推论，或多重叙述世界（有或没有各自之间的偶然关联）。这些部分能够以宏观命题的形式揭示——这就是 XY。

在《向玛丽致敬》中，人们有可能识别出五种外包或延伸世界。（UⅠ）

一场三角恋，朱丽叶——（没有罗密欧）——约瑟——玛丽，伴有天使加百利，一个假定存在的竞争者，并由于其出现而形成的嫉妒，以及玛丽的婚外受孕。以上是主线索，被大多数人认定为该片“关乎”的内容。（UⅡ）一条线性的、逻辑性的恋爱关系和发生在一个教授与一个名叫伊娃的女孩儿之间的恋情及最后苦涩的分手。这条线索也很容易明白，尽管没有明确说明这条线在该片中占据重要位置的原因。接下来就是纯叙述与书本世界之间的：（UⅢ）约瑟在车里以及其他地方伴随狗吠大声朗读的小说。在不同场合，狗的出现及狗吠声也总是属于这个世界。（UⅣ）玛丽为约瑟带来的一本书，其封面故事关于圣弗朗西斯——一个赤手挑战上帝的人。（UⅤ）有两个故事，一个是由妈妈讲给孩子听的，另一个是由同在医生候诊室里的两个男性病人讲述的。母亲的故事是关于星星的，而病人的故事是关于他对图片、绘画及写作的看法。该片余下的部分不适合任何世界，这取决于我们的阐释。不可能认识这些片段是否意味着构成了单独的世界。尽管有些困难，我们还是能从叙述的角度理解，这些片段是如何嵌入世界中的。从叙述的角度讲，它们在此是纯粹的滞缓，一点儿也没有推动叙述，但也没有打扰进度。但是，我们对此该如何看待呢？（当玛丽正在读书或通过画外音说话时）这可以说是叙述的一部分，也可以不算是。如果这是纯粹的话语元素——而我们能将之作如此的阐释，那它就让人更明白叙述。

在这些叙述中，存在诸多像那些提及的外来的东西。各种叙述线条并不会推进彼此，而只是保证余下部分处于悬疑。此外，关于叙述逻辑的各片段，诸如这些异化元素迫使我们追问它们是如何形成关联的。同理，将不同叙述世界并置到相同的作品中需要一种理性。在《向玛丽致敬》中，各种世界确实彼此关联，但只有松散的联系。没有理由——超越纯粹的偶然——解释第二种世界中的人物为何使用约瑟的计程车（属于第一世界），它也不是严格属于叙述（UⅠ）中大声朗读狗的小说，或者玛丽阅读（或许说出来）作为画外音的独白者。很清楚的是，我们不应该只是将所有这些从叙述角度看来无意义的元素接受为死亡时刻。

在该片中，戈达尔的叙述世界事实上是一种确切的偶然形式。该片中的叙述构造（如果不是累赘的话）没有反映构成叙述性的实用因果的通常形式。显然，由戈达尔挑选的连接者超越了这种因果，而这种随意性进一步地受到某种程度上的挫败。如果这部电影没有被分为碎片（即如果这不是一部八卦的带有趣闻轶事的电影），是因为我们能觉察到叙述背后的其他粘连力，呈现于每次再现背后的是因果性，而随意性从一个元素向下一个元素打开了通道。只要影

像起到了再现作用，影像就会是同样的情况（不管是德勒兹式的行为形象还是思维形象）。只有当影像从实用的意义上自然地粘连到一起，连接的问题才显得多余。而在该片中，它们经常变成孤立的元素。它们威胁着将不相关材料进行毫无意义的并置。比如，如果从叙述的角度看：快到影片结尾时，所有的那些火车和油菜田的影像想说明什么？而一个观众又能对以下快镜头注入何种意义呢（谜底很快会揭晓）？

> 239 幕 由于迷茫，需要重新使一切恢复原状，
> 240 幕 然后努力走出迷茫的状态，
> 241 幕 重新开始。

从传统角度讲，所有非必要的论证都被分配给了修辞手法，那么，修辞能获得什么，又是如何获得呢？这会让我们进一步追问：是什么导致因果性？自从修辞学诞生以来就在讨论这个问题——尤其为不那么令人信服的原因。在当下语境中，显然避免将这个问题作为“形象真实”之一提出来要安全得多。用平常的话来讲，真实的观念传达了永不失效的因果关系。只有在像亚里士多德的形而上学的本体论哲学中才能想到这一点。然而，如果诸如戈达尔创作的这些形象恰恰不是强制性的，其关联亦不可能是真实中的一种，因为这样一种关系必须是必然的。在亚里士多德的《分析前篇》（*Analytica Prior*，Ⅱ卷 23）中，有两种结论：有严格必然的因果关系的演绎，以及归纳。一种绝对真理性的演绎推理是唯一科学的原因认知；相反，修辞、演绎推理通过范式进行论证。这中间的区别与牵涉的因果性有关。对于前者，所有这些假设都能清晰明确地列出来，而还原一定会从普遍到个别的过程中形成某种结论。对于后者，在假设中不存在普遍项。在此，只有逼真的才是可能的，它能被视为存在或已经被一群人或至少一位专家所认知。尤其是社会问题中有许多可能性，使行为超出自我控制，没有导向所需行为的普遍项（正如皮尔斯规定认知行为）。因此，任何从先前事件到结果的因果链条只有在普遍符用学基础上，才“是现行的”。在一起生活必须有毫无疑问，且不被质疑的前提作基础，这与胡塞尔与舒茨所说的“生命视域”相呼应。任何叙述至多是可能，如果它在这种逼真性中分析其关联，而逼真性在亚里士多德的《诗学》与《修辞学》中是常见术语。

现在，叙述当然能从事实中假装诞生其必然性。但是，概念的事实和具体的事实都是确实存在的。事实可以是永恒的真实，也可以是个别的。如果我们将某物视为个别，那就只能在被认为是原因的实际普遍性基础之上去理解它。

它必须被视为一种标准行为，或被视为一种常见的事物状态。对利科而言，这种归因只能源于将人的行为概念化。在此，有趣之处在于具有欺骗性的叙述连接词“于是”“因此”并不指示时间上的等级，而是以辩证推演的方式形成逻辑性。这是以对整体的理解为前提的，因此，整体必须导向下一个元素：叙述多重世界的常规、相关性紧凑度，叙述因果性的结果，从逻辑上等同于修辞中被允许的原因。修辞的假设只是符号，并且因为其不可靠的推断性容易犯错。因此，虽然亚里士多德认为有必要做出以下结论：“产奶的女人一定生过孩子”，但第二种情况的典型例子也同样具有典型的叙述性：“对于政府而言，恋人是有用的，因为哈莫迪欧斯（Harmodios）和阿瑞斯托吉顿（Aristogeiton）之间的感情颠覆了专制暴君希帕克斯（Hipparchos)”（参见《修辞学》Ⅱ）。

关于实用主义的讨论，可以帮助我们拓宽亚里士多德对修辞的狭隘理解。我们没有必要采取亚里士多德的策略，就为了使修辞远离存在者层面的真正逻辑。毕竟，作为思辨语法，符号学只是推演修辞学最初的、形式的方面，这是探寻所有可能的话语论证。更进一步，符号只是通过嵌入实用主义就能获得意义（即通过被使用），这一点绝非偶然。这与亚里士多德的本体论命题有着本质的不同。修辞——尤其是高尔吉亚（Gorgias）理解并使用的修辞——只是对于一种本体论而言成问题且极具迷惑性。或许这样说更好：哲学成为它所成为的东西，是因为哲学认为逻各斯的注解不存在于智者学派的有效言论中。其真正的注解在于其自身中的真实，一种具有价值的意识，以及那些宣扬真理的人。因此，苏格拉底成为反对高尔吉亚的模范，真实的存在成为反对智者学派偏见的支点。

然而，在这样的本体中没有时间。它被滥用了，并且由于滥用，而发现真理形式受时间、诡辩术以及修辞的约束。皮尔斯不承认普通的存在是范围的比较点。因为这确实意味着与权威论辩相回应的必然性。他已经涉及必然论：如果一切事物都如其所是，那将是完全的必然论。他的反对立场正是他对绝对机会世界的信念。当然，如果万物——被认知世界的逻辑结构——完全建立在符号关系基础之上的，就必须有一种相应的存在论。皮尔斯通过其模态存在三分法而得出这一结论。尽管他同样承认并假定绝对机会存在的现实性，以命题形式的最为常见的存在再现形成一种不同的前提假设。如果存在没有必然的限制，如果事物可以任意被认定为因此或不是因此，那么，形成命题（并将其作为论断来使用）就不合常理。提出一个命题是一种关于信仰真理的行为，而真理取决于存在的或想象的（存在）对象。

而认知比存在的局限更进一步。法则的现实性在其归纳中指引了科学的性

质。因此，存在的第三种模式即泛爱主义模式，认为认知行为是自由而不受限制的。这是一种普遍修辞、推演（即理论）修辞或方法论的形而上背景。它探究了“规约符号力量的形式条件”，这正是“它们吸引思维的力量”或广泛而言的“它们普遍指涉解释项”（1.559）：“有一种法则是，在每一种可科学思想中一个符号产生另一个符号。”（2.229）符号学家认为，每种存在模式都有一个对应的符号，这是至关重要的。此外，如果存在是这样的，就只有符号（现实是符号，因为每个符号必须有一个对象），而符号同样是接下来的符号而非存在之间比较的地方。同样，每个符号必须包含根据，这是其符号相关性的原因所在，也是其定义的部分。亚里士多德将符号当作不具有重要价值的东西。在一种不那么具有必然论色彩的形而上学中，没有符号是确定的或必需的——至多就其时间而言是常识。因此，人们会做出这样的结论：不存在真正无可置疑的诡辩术或演绎推理，只有辩证的演绎。逼真是人们在其既定时刻能获得的最好的，真理本身只是探索的一种目的论。我们在戈达尔片子中所发现的——诸元素的瞬间意义——事实上是任何探索遇到的正常情况，只不过处于更大的张力之中。

推演修辞学告诉我们如何从元素中构建某种新颖的东西。这总是通过思维注意到的“规约符号力量”来完成（1.5059）。从这个意义上讲，人们是为了不停增长繁衍的意义而使用修辞。戈达尔使用修辞来探索“化身”和“女性气质”并深化对此二者的理解。为推进意义重新构成的论证程序是什么，“力量”是什么？毫无疑问，某些论证的形式有效地防止了它们被击碎而成为新的构成。在戈达尔那里，正如下面的描述将清楚地展示出：对立的趋势获得了空间。一个意象可以是诸如这样的一个符号，并再现了一种无可置疑的论证，不允许怀疑事物如其所是（所再现的那样）。而戈达尔却选择了“元素化”、去语境化，并进行分离孤立。他要求一种意义，漂浮不定的谜一般的元素，以及出现指示性的像似符号需要新的解释项。发明的解释通过实用语境的意义，也是产生修辞的地方。戈达尔至少将三种这样的语境包装进了这部影片中，实际上是提供了三种不同的信念路径。这些信念路径可以被重构为三种理论论证类型，对应于三种不同解释项的“力量”。至于推演修辞学，教授—帕斯卡—伊娃叙述的事实型论证，不同于约瑟夫的混乱，也不同于玛丽的理解。从叙述内部来看，天使长的二重奏是修辞假定的情况，要求从清晰阐明的选项中选出认知的选择。

人们在戈达尔影片中找到的东西不是必然性，而是各部分的话语内部关联，它体现了“辩证的”推理是不同于法则力量的另一种力量。在此，关联词

不是必需的关联词，甚至不是每日触碰叙述世界。通常情况下，它们的虚幻属性是其紧凑性的一个功能——从语言学角度讲，是交流情景中的完美拆解。然而，在该片中，这些虚幻的叙述世界通过引入修辞推理而破碎了。尽管修辞从本质上讲具有与叙述相同的逻辑性质，但在陈述活动中，它是属于被拆解的叙述世界。本维尼斯特的话语/历史辩证关系依赖这一事实。逻辑是一样的，但它应用于或可以应用于不同的对象。因此，影像以叙述的方式形成彼此关联，而同时修辞联结者使影像成为他们自身的论证中的元素。这一点十分吸引人，因为这样一来，叙述的单个部分——对话的单个短语、音乐片段、影像及影像各部分——就成了彼此孤立的元素。而人们期盼着用逻辑过程使之有意义。

比如，在第309幕中有一个几乎毫无意义的影像，即一张张开的嘴的特写；与此同时，我们清楚地听见（该片中的特例）J.C. 巴赫的《圣马修受难记》(*St. Matthew Passion*) 中的最好一曲赞美诗。显然，这与第306幕（玛丽上唇彩）之间存在微弱的联系，但是没有理由停留在最后一幕——张开的并抹了唇彩的嘴唇特写上。然而，从修辞角度讲，这是说得通的。赞美诗的文本牵引我们去看空穴幕。但是，我们只有通过双重比喻才看到这一点：这张张开的嘴被修饰过，呈黑色，就像在基督坟墓前哭泣的三个玛丽一样。一旦建立起玛丽与玛丽生活（第一个比喻）之间的并列关系，她们的最后举动就通过赞美颂歌（第二个比喻）而被赋予了理论意义。在电影音乐史上还有其他例子，为差点沦为离奇的叙述提供了意义的解答。比如，维尔斯迈尔（Joseph Vilsmaier）《沉睡的兄弟》(*Schlafes Bruder*) 的标题直接引用了巴赫大合唱中的一支赞美诗。只有当迎来“沉睡的兄弟”（即死亡）的同时合唱唱到“来吧哦死亡啊，沉睡的兄弟”时，我们才明白这部片子的主题是什么。一旦我们知道了这一点，我们就能明白电影的意义，尤其是当电影最后一幕展现在我们眼前时。除非我们知道了这一点（并且只有从赞美诗而无法从他处得知），我们不能将电影理解为只不过是那些“不幸的爱情故事”中的又一个。此外，在两部《作者》(*auteurs*) 中，都有一种强烈的非主题、非叙述意义，只有通过作为非再现式的艺术才能得以表达。音乐激发的氛围不能解释人物主体性的展现（正如大多数经典好莱坞电影那样），而是具有电影自身意义的价值。这些氛围必须指向一种（不稳定、没有必要的）普遍性：玛丽是新人类之母，而她在基督坟墓前找到了某种宁静（正如赞美诗中所唱的那样）。只有这种具有解释性的普遍性，才使关于非必然性的论证变得可信。这个案例中，仅仅一张开启的空洞的嘴不能证明什么。只有当符号回答了一个“W”问题，才具有论证的力量。被认定的普遍性假设，或许可以被表述为一个问题：“灵魂在何处得

以安息?”第二个假设或许是“救世主自身在这片墓穴中找到了安息”。而修辞结论是:“那么,众灵魂也将会得到安息。”当然,要求只是叙述来提供其普遍假设,通常会要求太多。叙述告知具体,如果具体被用以指涉(行为的)普遍,就成为可以理解的。必须通过诸如这样的叙述来清晰地预设。但是在戈达尔的案例中,以修辞的方式被提供,作为叙述提示为其实用普遍的补充与对比。因此,它再次宣称叙述逻辑的更广泛语境是修辞的话语逻辑,尤其在辩论修辞中,这种逻辑是关于叙述的一个意义来源,而不是关于事件的叙述之中。它当然解释了为何修辞会习惯性地被哲学家指责为:扩充了事实。扩充事实的原因只能存在于辩论者的论证逻辑中。

相对而言,戈达尔的修辞策略是清晰的。他通过隔离提供了各种元素,并依据这种隔离,建立了元素之间的链条。这使方式通过传统的修辞手法(讽刺、比喻等)得以命名(尽管不是完全理解)。同样,它能提供通过逻辑意义解释的前提假设。意象能轻易地变得像任何其他论证元素,甚至保持其(多少有些松散地)在叙述连接中的位置。作为假设的意象不是没有被听说过——因为其在修辞手法中的语言学用法。但是它们只是论证语境中的假设。戈达尔的论证与叙述平行,并且在没有放弃叙述规约的情况下做到了这一点(即没有断开交流情景与观众之间的对应关系)。论证的战略语境存在于可识别的意义语域的方式中,而意义域可以与叙述域共存,因为它为后者做出了评论。因此,一个意象可以是评论性的,也同时可以是叙述性的。戈达尔叙述的语域和话语的语域由于重叠,会产生不同的分析性结果。最重要的是,必须从一个同等具有连贯性的话语系统视角出发来阐释叙述。

戈达尔能将这些话语各部分扩展到“信息负荷”的程度,甚至有时被包装进极为拥挤的电影原声音乐中。叙述外音乐(到了与氛围毫不相关的程度),来自未知世界的画外音——而所有这些与另一种奇怪的东西相混合:叙述对话似乎被划分为叙述各部分的关键语句(甚至排除环境性声音),有时成为对叙述的一种叙述内的评论。信息过量意味着信息一定是新的符号。换言之,它们决定了一个解释项,用以指涉相同的对象。符号以这种方式增长繁衍,获得新的意义,并且这恰恰是随着戈达尔电影中已经充满意义的各部分所必须发生的情况。

将信息并置起来要求解释这样做如何能影响意义。如果并置信息不是强加于观众的一个选择(即选择遵循影响哪句台词,哪儿是关注点),那么,通过组合的意义或许可以被称作修辞和辩证的。然而在此,对基本叙述台词的修辞性评论不止一种。相反,许多不同的元素能彼此评论,叙述外元素能够彼此作

评或评价叙述，而不同的叙述又彼此评论。我们无法预先确定，既定的另一部分正在为整体文本的哪一部分作评论。

结果，戈达尔关于“普遍性”所做的理论性结论只有以这种评论为前提假设，才能被理解。广泛的话语各部分——关于身体（灵魂、贞洁、肉体，及性、意象等）以及关于写作、政治等——对电影而言都不陌生。它们确实是继叙述之后修辞话语中的论证。

该片中的主要叙述事件有其自身真正的阐释者以双面形式。两位加百利天使（革命者）及其双面，天使女孩。两者角色稍微不同。或许戈达尔作为阐释者，并不满意在这部神圣剧作中某个角色只有一个方面。它们评价约瑟夫的行为和态度，更重要的是，它们同样解释了化身玛丽的童贞的神秘，以及理解的正确路径——信仰。但是，叙述的这般内在叙述的圣经注解相当迂回。它被引入叙述时是作为对约瑟夫形成的冲突，以及与认为约瑟夫与狗一起阅读场面相冲突。因此，影片直接使用了经典转义。天使与狗的小说是主题中互相排斥的注解，竞相解释着约瑟夫的态度。

除叙述内评论外，戈达尔使用了某些源自自然的规约符号（自然曾被使用说明符号学如何阐释相同的对象），还有两种一致的音乐——德沃夏克和巴赫。此外，许多叙述外的声音事件诸如风声、犬吠、钟塔报时声等都只是通过话语间的方式被语境化从而获得意义。自然和音乐规约符号都不是以叙述或心理的方式与叙述相关联的。因此，它们可以被认为是象征性的评论，对其他元素的普遍假设，并可以通过这种方式获取一种更高的意义。即刻的阐释任务是识别哪些意义应该被修辞地转换的元素。这些象征性的元素可以分为两种：一种是普通的文化遗产类——比如当风可以象征圣灵时；另一种能指涉不同叙述世界的元素——比如，狗吠声指涉约瑟夫的新颖创造物。作为明确构建的规约符号，它们将一种抽象式的象征世界与叙述语境连接起来。这为叙述提供了另一层意义，可以独立于其字面的叙述意义。在某一点上，当音乐或大自然影响到了叙述意义，就破坏了象征层面。在这些例子中，不存在独立的叙述意义。相反，叙述变得被赋予寓言意义。在305—309幕中，只有巴赫的《圣马修斯受难记》说明唇膏的叙述意义以及玛丽张开的涂满没药的嘴渐渐闭上的特写。事实上唱诗班歌唱的是普遍性的神圣力量。

> 天使加百利：我尊贵的女士！哦，女士！
> 玛丽：请问什么事？
> 天使加百利：没什么，就是打个招呼（向你致敬），玛丽！
> （铃声响起）

(玛丽在车中)(点燃香烟)

(特写，抹上唇彩)

玛丽(画外音)：我受圣灵感孕，但我不希望这样。

(嘴)：我是被拣选的。就是这样！

背景音乐：巴赫的《圣马修斯受难记》

另一个例子是蒙主垂怜第294幕。不属于寓言式的关系时，这些规约符号提供了叙述的对照物。

当我们在电影原声中及意象中审视外叙述的事件时，表意策略的画面变得清晰得多。作为异化的身体，它们是用规约符号隐藏的意义象征性地插入：月亮、太阳、玉米田、怒放的鲜花、降落的飞机。或者它们显现于叙述中——比如，在第32幕中，当暗指贝雷斯、帕斯卡被伊娃弄瞎眼时(但音乐中有另一处值得注意的象征主题："看啊！是谁？是新郎！"继续道，"看他，就像一只羊羔")：

我们被外星人俘获。我们并不是偶然地出生于某种化学药水。(音乐结束)没什么可做的了，这些数字都对！

男人声音：如果没有偶然呢？

教授：确实，这个不真实的存在。人生是被一种所谓的智慧按照自己的意愿喜好所规划好的。伊娃，待在帕萨卡身后！

伊娃：伊娃，先生，伊娃！

教授：是的，待在帕斯卡身后，让他看不到你。

或者在第128幕中引用海德格尔。这是相当隐晦的典故和高度抽象的评论——比如，海德格尔中的轨迹只是对知道确切指涉的人而言是清楚的。

伊娃：你在想什么？

教授：夜晚会改变形状和意义。

伊娃：三场讲座是关于海德格尔。

教授：在巴伐利亚学院大楼。

伊娃：你知道为什么没有在59号公布吗？

显然，阐释能说明自身的程度有变化，正如最后一例所显示的那样。某些修辞评述包装进该片中，看似太过晦涩而不为人所察觉。这使得它们只起到安慰剂的作用。但是，它们会因此贬值为毫无阐释价值么？戈达尔如何并且在多大程度上说明白某些事物，是有变化的(而这起源于戈达尔纯粹的可听见性)。

比如，在外语的配音复制中，整个“为狗的阅读”叙述比起原版而言让人听得更明白。因此，该片的某些部分几乎就像哥特式城堡中的雕塑一样。它们所处的位置是如此的遥远而隐蔽，几乎让人看不见（除了数世纪以前雕刻它们的石匠，以及在雕刻它们时，实际上是在为自己雕刻记忆，并且肯定为上帝荣光而雕刻的人以外）。然而，在该片中，显然有一种等级秩序，重要的信息都得到了清晰的表达，即使以消除负荷的原声音乐中的背景音乐为代价也是如此。因此，甚至部分句子从两个方向被隔离开来。玛丽的演讲中最不易被听见的，是她回答上帝所说的话（这是一个天大的秘密）。然而，任何与她的处女之身有关的事物，都像公开演讲一样清晰可见。在这些稍后部分的演讲中，被看见的东西的力量通过画外音对话而完全获得，而画外音对话本身由影像得以证明。该片没有成为讨论处女贞洁或其他的专题片，没有标榜什么作为证据，而是通过反复的非对比的展示而强调信息。它保持了一种神秘美丽的开放流动性——但这是一种不服务于诱惑或其他通常的叙述惯用语句的流动性。它只能通过所有方法得以被看见：幻影通过音乐及类似的叙述得以呈现，却最终依然是像似幻影。然而，在所有这些修辞阐释中，戈达尔并没有放弃观众。相反，他精确地提供了阐释的轨迹。

该片中这些程序的整体效果展示的是对待传统主题的不同态度。作为叙述，这再普通不过了，尽管它冒犯了叙述的主要修辞美德之一——也就是叙述可能性。在此，叙述完全不可能，以至于除了玛丽以外，所有人都拒绝相信。以叙述的方式来克服不可能性这块绊脚石的一种办法是——鼓励观众高度认同主体玛丽。但戈达尔反而选择了修辞距离。如果我们将德雷尔的《诺言》视作相反例证，那么，对于英格（Inger）的认同就可以几乎成为咒语。在《诺言》的叙述中，几乎没有让人备受折磨或分散注意力的地方。相反，在戈达尔的《向玛丽致敬》中，玛丽的特写镜头通过画外音得以拓展，而画外音使我们与玛丽的内在性之间拉开了距离。我们不是从内部去理解，通过心理上分享内在性。在这些熟悉的案例中，戈达尔用各种话语轰炸我们，而这些话语可以从一本书或从玛丽本人的反思中解读出来。从修辞角度讲，这种叙述的地位问题是地位性质之一，意思是确定一件事件的本质是有问题的，而非其事实性。当玛丽看见其他的医生时，这成为等于一种预叙（让观众做好准备等待稍后所述中令人震惊的一面）。整部电影必须因此被理解为问题的循环，“玛丽的处女之身意味着什么”？人们以修辞的方式作为媒介进入那层意思中，并与叙述保持一段修辞距离，作为对那一意义的不同态度。这些态度并不确定，但充满诱惑力，并且是有诚意的。

阐释的第一个选择，即怀疑，主要集中于约瑟夫。请注意约瑟夫的质朴，他——戴着太阳镜——索要证据（比如第112幕）：

看，看，我有一个孩子，我知道它不是来自哪个人的。约瑟夫相信我。他说道，这是真的。

医生说道：不！别光顾着说。按这里！

最终他得到允许可以触碰玛丽的童贞之躯，但只是在与加百利争执之后，他才放弃理解并接受在从未占有她的情况下爱她。在此，起作用的是，背叛之爱故事的不同说法。从那儿，问题变为："灵魂会作用于身体吗？反之亦然吗?"这个问题的产生与两本书的另类阐释相互对立，其中一种是拒绝相信，另一种是选择接受。约瑟夫的理解路径是个逐步的过程。

教育的主题主要围绕教授/帕斯卡情节线索。尽管这条叙述中有一个例外，且与玛丽的叙述没有剧情相关性，但它进入了一种修辞关系。它通过直接反比的方式被植入其中，同样，在镜头连接处，通过画外音获得直接的评价。第132幕显示出裸体的伊娃（正准备诱惑教授）以及玛丽的声音，关于两种美丽、两种裸体，以及灵与肉的对立。所有这些使得叙述明白易懂，被人理解为对玛丽叙述的对照物，展示出一种与之相反的态度。因此，教授/伊娃之间的关系几乎是玛丽/约瑟夫关系的对照版本。教授通过计算来获得对上帝的验证，这是约瑟夫困境的比喻。教授的信仰如其数字一样坚定而直接，其数字也同样引导他进入伊娃的"天堂"（而非像约瑟夫那样，引入与天使的争执以及玛丽的"我爱你"）。我们只有抓住了关于帕斯卡的暗示，这一评论才会变成一种态度而完全为人所理解。帕斯卡是可能性计算的发明者，不仅如此，他那众所周知的"赌注"或为上帝打赌扮演了一个角色。失明的帕斯卡计算出演化的可能性，并下结论道：只有一种外星人才可以完成这一点。然而，此后不久，时刻已到……所处的位置。虽然我们在纸上写有"为生活编码，直到神的境界"（说明了这样一个观念，即有智力的存在物会在进化过程中积累大量知识，但不得不传输对它们的智力来源的了解）。我们听见："难道你不去尝试着传递起源的秘密吗?"在这段对话中，伊娃突然以声音特写的方式，十分清晰地耳语道，"也许我们一直都拥有这个秘密"。这将她从叙述语境中脱离出来，并将她置于一种"永恒的"、超验的言述中。在那场"起源秘密"结局中不存在做什么选择，只有如钟表般精确工作的遵循逻辑，在诱惑的那一时刻——伊娃已经在咬她的苹果时——大声响起。再次嵌入这条叙述链条的一个隐藏的注释是：十分直接地引用海德格尔。海德格尔对特拉克尔（Trakl）诗歌的分析，为确

切言说性别、性、性征、生殖提供了场合，却只是作为一种咒语。

信仰是阐释的最终选择。玛丽对信仰的态度从一开始就是完美而不可动摇的。她在该片中的第一句台词“我自问在我的生活中，是否有一些突如其来的大事”，恰恰是因为她必须弄明白这对她的肉体、性以及作为女人的性质意味着什么，戈达尔才勾画出关于灵与肉的话语。她成为被上帝转化的女性性征之典范，或处女贞洁开放之典范，而这与朱丽叶形成了反差。尽管玛丽没有疑惑，却必须承受许多痛苦，而不只是就其经典的七大悲哀方面的受苦。《圣母悼歌》一一列举了所有的痛苦，此外，在她与魔鬼之间，关于人性之战（第228幕）的主题，取材于圣约翰天启，戈达尔将其化为玛丽的话语。

用修辞来安排意象、音乐、对话、声音等元素能避免总体的混乱。由于戈达尔提供了三种主要的阐释态度，许多超越叙述世界的人物或规约象征符号具有了意义。此外，因为它们是同时存在的，我们得以从他者的视角阐释每一条轨迹。伊娃的惨淡命运确实通过（有时是通过画外音）玛丽的话语和历史得以阐释。这三种态度模式都完整无损，而不是被叙述纠缠在一起。为了使事物不至于变得过于简单，戈达尔在这一主旨中构筑了主旨的复本，就像列举出对万能之神的所有态度一样，同时相同地展示出对女人的三种态度。约瑟夫冒着被朱丽叶变为一个罗密欧的风险。与之类似，教授就像亚当一样，被伊娃递给他的苹果拖下水。朱丽叶有着女人的身体，就像伊娃一样，但她们却属于明显不同的类别。朱丽叶试图与她的预期情人完成各种交易（尽管相当廉价），然而事与愿违，她的女性身体从未暴露过——没有男性身体与之发生关系。伊娃的身体是唯一真正裸露的，赤身裸体地躺在那儿，符合圣经意义上所理解的“裸露”的意思。从男性眼光来看，它具有诱惑力，将伊娃和男人都还原为占有的客体对象。它们之间的结合是商业性的，交换的就是身体。然而，这种价值与每一种其他价值都是可以互换的（比如金钱）。在离别这一场戏中，戈达尔允许教授以瑞士法郎的形式来偿还。

伊娃：你的妻子和儿子，他们作何打算？

教授：我不明白。

伊娃：混蛋！抱歉！

教授：好，好。

伊娃：是你跟我说，在你妻子入狱的这段时间，和我睡在一起？

教授：伊娃，我求求你！

伊娃：伊娃，伊娃，滚开！如果这就是你想要的。首先，给我三万二千法郎！

教授：好，我会给你！

伊娃：你真是个可怜的家伙！

当然，这是第132场中的关键一幕，其中产生了女性身体从伊娃到玛丽的转化。一种新的态度将凝视转化为沉思，将欲望客体“转变”为美丽，即“当精神作用于身体时”，“精神用面纱遮盖住身体，使之更美丽”。“面纱”的意义只在于它阻挡了凝视。约瑟夫看见了玛丽（他的新娘）具有的这种美，只有当他没有触碰她谦卑的身体时：“就是这样吗：我爱你?”同样，戈达尔采用相当实用的方式，为每种态度勾画出对于性的结果。总体来看，朱丽叶到伊娃到玛丽：都是肉体知识的类型。男人注定会知道肉体知识：罗密欧到约瑟夫（医生）到教授到约瑟夫。这不像《芳名卡门》那样，其中，男人一直是没有受到启蒙，并且处处面临谜一般的女人。既然神学话语与性的话语碰巧凑到一起，两种话语就得以彼此支撑、引证了。事实上，从相关物角度而言，男人与女人的关系以及人与上帝的关系是相同的，而对于阐释来讲，这起到了很大的作用。一旦当观众理解了无方向的取向时，不同的叙述线和象征信息就被统一了起来。这为没有解释的各部分留下了许多空间，这些部分与任何叙述线没有实用关联。

一旦我们将第二元素（即非叙述性元素，以及那些没有被当作叙述性元素的元素）一起汇于围绕三种主要阐释性态度的修辞关系中，我们就会面临自由漂浮的规约符号所带来的问题。这些规约符号是如何与其他符号相连的呢？我们只有在清晰地确定整体主题之后，这些规约符号才能展示出它们的表意潜能。比如，我们迅速确定了叙述不是真正地关于三角恋。玛丽的首次出场是以画外音开始的。值得注意的是，戈达尔在此引入了一个规约符号——月亮。该符号以这种方式被引入，并在影片中被一以贯之地使用，作为阳光投射在地面上的阴影。戈达尔甚至将其自身的象征理论包裹进这个语境中——倒影通过其部分遮蔽的散点迸发出激情。以此类推，我们很清楚规约符号是如何起作用的，正如戈达尔将其理论宣称为一个规约符号本身。“像”（comme）开始得是如此突兀，我们无法即刻看到比较的元素。它是一个完全靠自己运作的时间化的意象，并且只有语境才能迫使我们寻找该意象应用。它所指示的只能被诗性地理解——即，言说某物的同时意指他物。因此，在玛丽的言辞中，“像”的指涉点，就是她已经看到了爱之投影的影子，而非原本的爱。以这种方式指称已经是比喻的某物——而这个比喻充满来自另一经典剧目的意义，以及来自柏拉图洞穴论的意义。这在影片中是逐步呈现的。一旦“像”得以充分理解，规约符号的功能作为清楚的二度意义就清晰了，不仅得以显示，而且以同样的

（比喻的方式）得到解释。如果这样的规约符号所起的作用必须超越叙述语境，它们必须绝对中立，我们才不至于将之错认为是叙述元素。戈达尔只用了来自大自然中的若干元素。按出场顺序为：(1) 草坪上的树。(2) 明显位于湖畔或泥塘中的水，有时与一个对立的声音相连，有时与铃铛般的鸟鸣、蛙聒之类的声音相连。这种声音以及/或者意象一直与进化观和创世纪相关联。(3) 月亮总是与玛丽生命中上帝的显灵事件有关。(4) 透过树木看见飞机马上降落机场。首先这可以与后来两位天使通过飞机抵达几内亚的那一场有关。然而，总体而言，它象征着上帝的具体显现——比如，后来，在玛丽诞下孩子时。(5) 太阳在不同阶段有着不同的光线和云层。这在第 42 个镜头中通过一阵风声引入。这是“光阴移去的月亮”或“爱”本身。（参见 24—27 幕）：

> 玛丽：在爱中，我看到的只有影子，甚至是影子的影子。就像我们看到池塘中睡莲的影子。它并不平静，而是激起了层层涟漪，所以，它反射出了扭曲的形象，部分逃逸了。对我而言就是这样的。
>
> 伊娃（手里拿着魔方）：但是，对我来说，大事件就是这样的。
>
> 画外音：最后，太阳出来了。后来，又有了海洋。于是，出现了生命。他们说道（音乐响起），完全出于偶然。有了氢气、氮气。

(6) 交通信号灯从黄色变成红色。这些只出现了一次，且伴随着玛丽对上帝意志的接受。(7a) 高空的一对老鹰。(7b) 从下往上看到的树林。这些都与教授讲授的操控生态平衡、“适者生存”、起源秘密的解码有关。它们以爆炸声结束。(8) 黄花的盛开。这在相当靠后的部分才出现（第 191 幕），约瑟夫必须找到与玛丽身体的关系。以上意象被相同地使用于 10 个类似的镜头中，从单独的一朵花到整个花园，再到一片花田，再到散步各处的一片草地（碰巧还有一朵红色的罂粟），再到从远处看见的一列火车，甚至“刺猬”场景也源自这种画面情景。因此，构思情节似乎反转了玛丽的处女之身——尤其是其美丽的，面纱覆盖着的肉体，使之更为美丽动人（参见第 132 幕）。(9) 流水边的树。(10a) 不管继教授的离别还是作为罂粟田的背景，从看见的火车。这似乎与（第 197 和第 211 幕出现的分离人类的）罪的后果相关。10b. 种满花朵的园子，开满黄花的草地。(11) 刺猬。(12) 人腿穿行于街道。这代表了三位一体之后步入整个世界（300 幕）。(13)（半叙述的）雪橇。这代表了圣诞节。听见一个新生儿的声音。(14) 开花的树。这显然通过交切与玛丽有关——在第 285 幕中赞美玛丽。为了与第 1 幕做比较，其中，两种决定性的（人类命运之）树。第 81 幕显示出两种规约符号的联合使用：在背景音乐中，有石头落

水的声音，正如我们在开场镜头中听见与看见的那样。同时，我们在意象中看见一个被云遮住的太阳。

很显然，在该片中，这些规约符号贯穿了整部电影。甚至它们显然与神学主题相关，而神学主题无法直接由意象表达。它们证明了自身是可靠的阐释向导，使人明白叙述各部分的超验意义的，而它们散布于叙述各部分中，正如音乐与外在叙述音散布于叙述中那样。

就像伊沙普尔（1986）所说的那样，戈达尔重新发现了大自然，以至于他有接近旅行广告摄影的危险，这种说法是否正确呢？只有通过还原大自然其本有的光晕，再度使大自然显得神秘，他才能创造出另一种美。或许这部电影并不完全如伊沙普尔所希望的那样，符合瓦尔特·本雅明的理论。或许论及古代绘画的图案以及用模仿表达的世界中的神圣者的电影显现结构，具有一定相关性；但在该片中——如果能获得的话——大自然不是以这种方式来获得其光辉的。玛丽的世界依然几乎是世俗的，但是各种规约符号如此赫然，绝不是日内瓦城郊世界中的一部分，而简直是超验意义的径直闯入，是影子的影子这一观念本身。

与大自然的规约符号分开的，还有寓言式的、在内心世界中驻守不可见的符号：各种声音、天使、降落的飞机、天使加百利在脚触地的那一刻脱去了鞋子，以及结局处玛丽那抹红的嘴唇。这些内在叙述参照物完全以大自然象征而被截然不同地看待，而大自然的规约符号（象征）只是像正切线那样触碰到这个世界，并且就像进入玛丽生命的语言那样突然涌入。与这些符号的纯粹、超越世俗的本质相平行的，只有J.S. 巴赫。正如规约符号那样，他的音乐被切成若干段，以碎片的形式突然涌入尘世中。就像大自然的规约符号那样，戈达尔持续地使用音乐。巴赫的音乐总是被用作意指圣灵与神圣感情的在场，而安东尼·德沃夏克的大提琴协奏曲及其交响乐，总是标志着激情之爱的在场。至于音乐，我们发现当圣灵突然涌入时，总会使用风声；并且，当出现怀疑的诱惑时，就会使用犬吠声。从电影核心的两个文本来看，两者都容易理解：关于狗的小说，以及天使报喜的选段。除此以外，象征意象的原声音乐有时替换了象征意象自身。

除了纯粹的象征主义以外，还存在着某些散布的外在叙述意象，要求我们用被当作对话文本的比喻来解读。驴子塑造了基督诞生的传统画法，基督诞生于“驴和牛之中”。在该片中，驴子同样还代表了约瑟夫。类似地，当玛丽说到性时，戈达尔则告诉我们一只刺猬（刺猬在第234幕中表示女性公开部位的隐喻）。这一段还清晰表明了戈达尔一贯使用固定的规约符号及寓言：即太

阳——“刺猬”（参见第214幕）。这些意象都是寓言，而非规约符号。它们要求文本语境变得清晰，但即使变得清晰了，它们依然是彼此相离的，因为没有任何东西可以帮助通向实用主义的理解。

这些规约符号（即非叙述性的其他部分）恶化了理论问题。如果标准的思路失败的话，我们该如何看待这部片子呢？叙述——不管熟悉的还是不熟悉的——都不足以成为处理应对这部电影的方式，但在此，它有助于另辟蹊径。

皮尔斯符号学的路径使我们有可能达到一种更为全面的视野。我们并不否认所有这些跨叙述的部分都是有意义的且服务于一个目的；但是戈达尔通过这种三分法的文本策略又能获得什么呢？乍一看，我们似乎找到了一种叙述，其始终夹杂在外在叙述、声音及独白（这些都不是直接有关的哲学论断）的裂缝中。在叙述的另一边，我们找到了一种平行且连贯的象征性陈述活动，它是超验的意义，层层包裹各种叙述。只有当我们从自身的视角来解读其中的象征元素时，才能将其读懂。

让我们回到美学符号学以及修辞意义上。尤其在该片中，连接这些部分的符号程序相当有趣。

第一，因为它们的叙述因果语境，跨叙述部分要求一种阐释，可以阻断与解释项叙述链条的连接。这样一来，就破坏了信念，而实用主义的效果必须成为真正的怀疑。

第二，因此，排除了指示性意义以后（参见2.3.2节），它们只可能是像似符号。这要求对电影有一种特别的关照，才能在不保持叙述性的情况下，使这些符号有“相同的客体”。我们不能以一种简单且直接的方式获得这样的效果，因为序列之间的关联——或者意象与外在叙述声音之间的关联等——绝不是自动生成的。总有一种风险会解开文本的脉络。稍后我们不得不从细节处探究戈达尔电影修辞中的精妙复杂之处。在寓言文本中（即其中的符号第一性是属于型符性质，而第二性是规约符号性质），尤其在经典的、前浪漫小说中，离题最易被当作哲学评论。塞万提斯在《堂·吉诃德》叙述中散布的故意离题是最出名的典范。在电影中——至少在这部电影中——对解释项的属性解释可以依然完全开放。

第三，该片每种连接部分的解释项有着相同的对象，而在符号关系的其他形式中，象征主义可以直接注入叙述世界而不成为叙述本身。叙述解释项的主要目的总是有序的可能世界所构筑的时间。然而，既然该世界的再现体是第三性，第一性能够并确实入侵到阐释链条中，那么对接下来形成的符号而言，这意味着这是一个退化的解释项（即它由第一性所规定）。

第四，当从一个叙述目的的内部（而每个阐释项都是一个目的）产生一种新目的时会发生什么呢？如果这不会导致中断阐释链——为了一个新“主题”——却保持与相同对象相关，这只会引发新的意义维度，为一个已然的叙述符号并因此，为了不可见叙述以及无法叙述的意义。正如我们所见，在该片中，甚至连解释项的目的都连贯地构建于不同的象征主义之中。如果意义被赋予机会为整个叙述提供了跨叙述的意义，这就很重要。

我们无法在不同条件下，一方面保持在文本之内，同时又能获得叙述的意义。否则，在正常条件下，阐释会以叙述为根基。因此，在正常情况下，从整体审视叙述并为之根据综合全面的意义，通常是事后的认知，因而被留给了观众。在这以后，必须由观众“增加奇思异想”，否则它们就会被丢失。在该片中，戈达尔已经开始了阐释过程。然而，这种阐释不能装作假定了一种必然性，而非叙述性阐释或与叙述性阐释相平行。过度的修辞意义必须移接到作为叙述必然性的叙述阐释中。而这会使意义之间不能彼此损害，而以一种新的阐释矢量来彼此巩固。

叙述是一种逻辑关系。修辞意义建立起了另一种不同的逻辑关系，尽管这与亚里士多德的论证存在共性。在不否认本质上的这种差异的前提下，我们能以符号学的思维来解决这种反差，将之视为正确秩序中的阐释。只要叙述的意义已通过一种目的论的关系成功得以建立，作为整体的叙述解释项或之类的就会使之与一种超越叙述世界的逻辑必要性产生联系。这一独特的符用世界与叙述世界——依然作为一种可能世界的副本——在这种存在的或想象的二项式关系中依然各执其位。然而，通过滋养对其目的的怀疑——或者在我们的案例中，对平行叙述的目的——它引发了关于规范性的问题。一种叙述值得被叙述的理由无须在一种“前文本”或一种独立话语中得以表述，它同样可以被织入叙述的经纬之中。然而，“编织”是就复杂阐释关系所做的一个比喻，这种关系必须要么通过一个例子来建立，要么借助惯用的比喻或其他修辞来建立。

叙述以外的论证（即不是为构建一种可能叙述）将自身宣称为一种广泛的价值认知。这些价值或许以叙述方式建立了具体的存在性关系（双重价值逻辑真实的命题），从而使自身实体化。然而，只有在修辞性话语是关于实用价值而非随意的理论客体时，修辞和叙述才彼此相关联。从我们关于皮尔斯的规范性科学讨论中，我们知道这种价值是独特的——无法逃离却从不存在。这种认知状态使这些价值相当短暂——我们只能观察到瞬间。为了便于说明，使用我们的电影案例：在一种叙述中，一位生物学教授反证了进化可能性的演算或多或少是合理的。此外，从理论上讲，可以或多或少地有说服力：上帝创造了世

界万物。因此，理论可以存在于与叙述话语关系中。然而，只有当我们将上帝的存在与行为理解为一种规范性价值时，美学效应才会成为这种有意义的规范性价值。这并非否认生物学教授及其理论结论不能被理解为对叙述的阐释，从而可以更好地说明严格意义上的叙述逻辑。然而，尽管艺术手法可以如此灵巧地交织评论与叙述，却尚未呈现美学意义。这不是去审视这种确切叙述的目的，以及由某人为了另外某人而叙述的审美情感。只有当规范性本身能在修辞中得以发现时，它才能进入美学与叙述的逻辑关系中。否则，修辞形式确实无法“增加”。

因此，为了“增加”审美与修辞意义，不是一定要采用伽达默尔所理解的人的原型。尽管这并没有错，但显然过于依赖心理学看法。然而，“增加”不是一个选择，因为不能成为意义的美学是无意义的，也是无效果的。

从一种纯粹的形式主义观来看，如果决定从叙述裂缝的视角来看这部影片的话，我们可以试图将之归为已知形式和依据，以此躲避叙述幻影。我们不得不花大量笔墨来说明布莱希特（Berthold Brecht）的电影理论对戈达尔的影响——尤其是前者的“异化效应”及其“史诗电影”观念。然而，值得注意的是，这部影片是超越了布莱希特的实际结果。但即使这样，也是“史诗”——作为传统的布莱希特式观念——解释项介入叙述世界本身。这同样回答了为何“奇思异想”在美学中从未增加。在戈达尔的影片中，我们同时发现了这两种情况：该片中奇诡的规约符号；同样奇怪的场景中，戈达尔本人评论法国国家电台人员的友好。这些奇怪的元素要求在叙述内被否定地阐释。因此，“奇思异想”实际上是必须包括一种普遍性的符号。除了在叙述框架中，它们显示为单一性的不稳定阻塞以及和意义的补丁。然而，如果我们注意到这些，却能够阐释它们的话，就意味着已完成了另一个符号程序。我们已经成功地确定了另一种普遍的第三位。如果这种新的普遍性没有从叙述中获得离心力量，是因为赋予叙述本身的一种超叙述意义。

从上述例证中，可以看出：作为叙述目的的实用价值的审美效果，超越了叙述。这一结论并非不正确，但必须同样注意的是，这种意义逆向地成了叙述本身的重要部分。从叙述内部来看，审美意义成为一个相似符号，而修辞意义可以成为指示符。因此，它必须成为一种不由叙述确定的元素。第一种普遍的，以相似方式退化的第三位，以情感或主观直觉的方式认知一种普遍性。在该片中，这种现象频繁发生并有两大主要的应用领域。首先，任何与上帝相关联的事物都是像似符——如月亮、太阳以及体育馆前面那盏又大又圆的灯。同样，还有伴随巴赫的《圣马修斯受难记》终结合唱的化妆的嘴唇。其次，所有

关于女性的事物都是第一类型的符号。关于一个女人裸体的某些意象显示出男性的凝视/一个女人作为被看之物的多元性所形成的一种沉思般的审视或看法。当诸如“美丽”和“欲望”这些概念被用于这种符号关系时，只可能是欺骗性的，因为这些概念说明——和不牢固的意象现实性相比，它们提供了更多的清晰性与证据。不管在哪种情况下，要坚持认为第一类的这些意象都是“关于”这个或“关于”那个，但任何“关于”都不是通过叙述来获得其正当理由的。如果它们是“关于”，就不是通过叙述退化为第一类，但是它们显然能导向这样一种“关于”。在该片中，它们只有在清楚的理论陈述活动中才做到这一点。正是通过玛丽对睡莲、倒影，还有光的影子的反射，我们才清晰地明白这种影像是“关于”什么的。同理，我们从对话部分（医生、玛丽、伊娃、朱丽叶的对话）中知道了女人是“关于”什么的。

第二符号退化也不是由（叙述）必然性（大脑感兴趣的）力量所束缚的关系，而是起着不同的作用。我们有解释项，但它们所阐释的东西并不是即刻间清楚的。各种情况通常是有趣机智的评语。只有我们能看见或知道它们所指涉的事物时，它们才可能是讽刺。最极端的例子或许是：戈达尔偷偷地将海德格尔和特拉克尔引入性秘密中。作为一个小阿飞式少年的名字和一个魔方的拥有者，帕斯卡只是（可能性演算天才）布莱斯（Blaise）更为明显的参照物。电影尾声玛丽关于她儿子在复活节回归的台词，以及她的“蒙主垂怜”，都是谜一般的标志。观众必须在它们并不完全符合叙述语境的情况下，推理出诙谐评语是“关于什么”。这种空缺绝不会构成解开谜团的提示，在该片中没有警察电影的隐射，如果我们明白，它们是关于叙述的真实语境，明白将规约符号与叙述粘连到一起的意义并赋予后者一种超验的意义的话。

然而，对于这种符号分类来说，意义不是对一种观众的感知，而是去寻觅一个对象。更为明确地讲，符号关系由一种第二性来明确规范和具体化。在第二类的符号中预设了海德格尔对特拉克尔的知识，以及它们关于性的理论；但是，它远远没有明显表示它们暗指的是哪种认知对象。我们不是通过银屏上所看到的来认识，而是通过理解，而获得对叙述更好的理解。然而，在第一种情况下，我们需要做的，是让自己诗意地陶醉于太阳、月亮和睡莲。这种陶醉使我们从可视的带入其他不可视的世界中去。如果我们明白，就成了艺术策略意图，构筑进电影的目的之中。两种类型的退化符号关系都解释了理解该电影的难度。甚至它们的同步在场或许会让人感觉困惑，尤其因为它们产生了这样一种对立冲突的印象。如果第一种符号关系可以盛行，整体印象就可以只是一种“诗意”电影的印象。卡瓦利埃的《圣女泰蕾丝》或许是这样的例子，在这部

片子中，一种像似符号关系的连贯性奠定了统一基调。戈达尔散置于片中的机智，却要求一种完全不同的观众与之对应，一种保持警觉的态度并向外寻找与一个隐形客体的不寻常联系。

当我们结束对该片的分析时，对我们的分析对象电影进行正确理解的实际重要性（从意图角度上比“电影意象理论”更为含糊模糊）应该是明显的。意义的复杂性当然不可能无法穷尽，否则就不存在理解。然而，意义的复杂性更为复杂。一种理论的骄傲应该在于它能够做到不会把意义还原为叙述。思辨语法学（即符号学）作为一种关于意义的理论，能独一无二地掌握意义的微妙之处。所以在某些人看来似乎令人“怀疑”，因为这没有得到“一贯地、有力地、（最重要的是）清晰地论证”（Bordwell 1996：106）。皮尔斯的目的是使我们的观点清晰起来，使该片中如此复杂的意义更为清晰，这让我们受益匪浅。

4. 电影及电影理论中的叙述

加芬克尔曾说："如果叙述就是答案，那么问题又是什么?"现在，带着这一问题，并且以一种典型的实效主义心态，我们可以开始探究一种独特的意义形式。最重要的是，这一探究允许作为整体的电影，在再现方面拥有足够的空间。这意味着要特别关注的，是意义而非叙述。把握《向玛丽致敬》这部片子的意义所面临的挑战，凸显出这种自由空间的必要性。尽管如此，叙述依然是电影最为显著的意义形式。为了更好地理解电影——尤其是为了理解如何确定其意义之源——叙述对电影理论而言依然是至关重要的。尤其是在德勒兹电影理论遇到柏格森之后，我们或许会希望，对这种意义之源的众说纷纭、各执一词似乎也是明智之举。就目前的讨论而言，皮尔斯符号学必须证明自身的合理性，而不仅是作为叙述学的各种分支。皮尔斯符号学植根于实效主义，后者为叙述意义提供了绝佳的天然框架。

为此目的，本章将首先（在第一节中）说明，时间体验是一个基础性的符号，它能够形成叙述——这是叙述必须考虑的一个前提。更甚者，叙述意义的充足理由预设了特殊的"当下"的"发生"——陈述活动（这将是第六章的重点）。只有（在第五节中）通过两种更为重要的叙述学而展开的彻底论证，我们才能发现利科的现象学存在分析叙述学，曾对皮尔斯符号学的进展作过归纳总结。作为一种时间转化理论，这完全不同于德勒兹关于运动的本体论。而另一种与之形成鲜明对比的是，解释的不是时间而是关于叙述行为的理念，这是格雷马斯的符号—叙述学。作为副产品，在探索的最后环节（第六章第三节中），我们将会发现电影修辞学的可能性，这种电影修辞学与叙述中的意义同源并十分接近。现在我们暂且不从美学角度来谈论叙述，这个话题将保留到本书最后一章。

4.1 叙述学的问题，皮尔斯及电影

首先让我们关注叙述意义本身的问题。它如何发挥一个符号的功能？并

且，它与电影之间独一无二的关系又指的是什么？泛泛而论，叙述性是指人的一种关注，而不只是一种特殊的符号学或文学理论问题。美洲西南部的赫必族人（Hopi）视叙述之物为真实的，所经历体验的反而是不真实的（Weinrich 1964：308）。这种看法确实具有哲学智慧：如果真实不是以（诸如“世界是圆的”）命题形式，而是以行为（或许以哥伦布的思维方式）的形式被具体地认知，那么对叙述的复原就是恰当的（回忆我们先前关于再现的讨论）。如果我们对世界的认知既非精神判断行为，亦非各种命题，而是真实客体世界中的一种习惯行为；那么，我们就不能将叙述留给文学理论。它不是一种原则和一种特别的探索领域，而是我们“占用世界”的唯一工具的一种附生物——行为与实施。我们必须认识到，实效主义对行为的指导甩开了认知论。它的核心包含了一种叙述理论——然而，是带有相当大程度上的哲学相关性的叙述。因此，实效主义发现自身是在与同样赋予叙述意义关键角色的哲学相竞争。

哲学长期以来都关注叙述，而问题并不总是与美学相关。亚里士多德为我们开启了叙述乃诗学的传统（这已经与柏拉图对叙述的不信任拉开了距离）。由此，我们便不能在其哲学的体系之中赋予诗学关键的角色。然而，与柏拉图相反，叙述不应该被视为对真实理念的影子的折射，而是人在叙述中的模仿行为。亚里士多德的观点依然有效。电影叙述学能够不顾叙述对真实、实际人类行为的高度依赖，以此类推，叙述从根本上就不同于行为。它只是，或者更多的是其再现、模仿。当行为被包裹或“文本化”时，就成了叙述。因此，一旦电影再现了行为，它就必须创造一个整体，成为各部分的结构纹理。电影遵守这条原则，因为用目的论的方式来再现人类行为，几乎不可避免地属于一种叙述形式。

所以，如果叙述是一个答案，那问题是什么？或许，需要强调的是确实存在一个问题，它不只是关于文化形式的分类问题。叙述是一种特殊的意义，一种不是已经被理解为一系列命题陈述的意义。“文本语法学”将这个问题当作超越句子规则的秩序，但这样就算给出了答案吗？这样一种方式有希望引出答案吗？叙述现象本身提出了令人好奇的问题，怎么会出现非论断的命题，即依赖于一个单一的、原初的真实论断？如果任何事物被视作一个命题，那么，最具叙述性的就是谎言或“小说”。然而，如果有一种人们能懂的语言，但这种语言又没有说明什么，那么“用延伸达到去含混化”，就面临失去这样一种意义独特性的危险（参见艾柯的叙述学理论）。

我们以叙述为起点，能够在不同层面发现问题。当我们问及这个简单的问题就可以察觉到：叙述最基本的“神迹”——强制力——为何一种叙述会得以

延续？如果我们仍然能意识到具有“双重偶然性”的人类行为、传达行为及再现行为的脆弱本质，诸如此类的问题就不再简单。当没有续集，没有接下来的行为时，行动必须也能够施以组织。因此，一旦内在必然性的强制力缺失时，作为行为再现的叙述就必然会完全崩溃。某些叙述学将这种必然性视为理所当然的，尽管不应该这么认为。这种强制力源于行为吗？或者说我们应只将之定位于叙述形式的理论之中吗？诸如此类的问题使各种“生成性”理论附上了沉重的论证负担（如利科与格雷马斯之间的争论所示）。但是，即使如此，难以否认的是，形式的冲量在于某种外部的东西。实用逻辑由于其限制性而依赖于人的行为。因此，叙述绝不会是一个自足的问题，而是必定混入更为广阔的哲学议题中。

从形式的视角出发，我们可以将电影视为文本。“内容”一词并没有强调电影与一个世界相关，而是告诉我们：电影被组织为一个整体。这个整体要么是一个修辞组织，要么是一种叙述结构。我们无法观察整体意义的连贯性，只有以明显的方式，它才能被视为具有因果性；事实上，其连贯性是文本形式的结果。叙述将时间顺序视作一种逻辑结果（即因果性），并因此挑战逻辑判断，反对“在此之后，因而必然由此造成”之类的论证。在所有这些观点当中，形式具有明确的理论重要性。因此，形式的研究对于重要的哲学问题而言至关重要。某些理论家如福柯，坚持认为形式乃各种问题的根源，因为它提供的是虚构的答案。在任何情况下，任一叙述形式的存在都会产生影响力。当我们准备定义并解决哲学、认知、史学以及社会问题（这些问题都依赖叙述性）时，以什么方式来理解这一点就会产生与之相应的回应。令人费解的是，作为其形式性质，叙述产生其自身的统一性，而这种统一性会自然而然地结束。这不是通过一种认定的叙述形式类推出命题式的结构而得到解释，而是建立在行为这一观念之上。这对于叙述行为（以及乃至文本组织）而言具有深远的意义。

叙述形式扎根于行为，因为它绝不会靠自身形成其时间性，即是说，叙述因行为、普遍行为、社会实践而形成时间。不管被叙述的还是实践的时间之源是什么，这一具有决定性的问题都会成为人的时间。不回答这个问题，就不可能解释文本或电影的意义。任何叙述学至少隐蔽地扎根于行为生产时间的潜能中。然而，如果在理论中可以观察时间本身，我们就无须将行为作为解答问题的最终钥匙。因此，时间将成为我们的焦点。我们有各种理由支撑这样的思路。叙述一直是对时间的一种再现。在此，时间性不是附属物。时间的延续是各种叙述中意义的根基，这一根基不是我们常说的语义层面上的对一个世界的再现。但是，认知时间十分困难，恰如赋予时间文本形式那般艰难。这在日常

生活中不是很明显。正如我们难以理解时间一样，我们也容易视时间为理所当然的而不加以深究。因此，通过再现来理解时间的转化就更加困难。当时间必须成为一个符号——即当时间必须存在于一种符号关系中时，就更难理解了。

4.2 符号的叙述时间

我们应该避免采取还原方式来把握时间。我们永远不可能将时间视为一个对象从而解决时间的问题，只要它依然是时间（而非其脆弱的替代品——顺序）。正如皮尔斯通过驳斥还原法来理解实用主义时已经清楚指出的那样，时间——不只是行为。尽管时间位于行为之中，要理解这种“位于（in）”，确实是一个理解特别关系的独特性问题。我们以某些方式获得了对时间的理解，因此，这种关系必须最终成为一个符号的三项式关系。然而，如果皮尔斯只是提供了时间的概念，那他就不是皮尔斯了。在时间成为（作为理解的对象）“时间”之前，它必须建立在某种前提之上，而这种前提就像任何其他东西那样，只能属于范畴顺序之中——即是可重复的且有序列的。时间符号的本质只可能是一种三项式关系。由于其范畴性结构，一个时间符号能够回到其基本的构成部分之中。然而，作为符号，时间符号只能通过符号变性才能做到这样。作为真正的三项式关系的时间到底是什么呢？“演化”这个概念或许可以给人一点启发。如果这个符号是由第二性来规定的，它可能成为——比方说“加速”这一观念。与之形成对比的是，对变化的原初看法是一个双重退化的符号。到目前为止，就时间而言，在关系型符号过程中没有任何特别之处。然而，如我们所见，我们可以理解时间存在的不同模式，在作为时间法则的存在（形而上）理论中，同样为时间符号提出了某些特殊的限制。

审视时间的这种三项式关系中的第一性与第二性时间是合理的，因为这等于提出一个问题：时间是否同样是非精神的？我们只有排除了以下观念，才能逃避这个问题，那就是：时间是要么多于要么少于“某种确定事实上的或潜在思维的可认知物”（8.177）。通常情况下，如果我们从心理学的角度来理解时间，就自动排除了这个问题。所以，时间的“物质”现实性（利科）要么依然未被注意到，要么技巧性地被预设到（胡塞尔），要么被完全否定。但是，皮尔斯认为我们无须排除时间。然而，如果时间“存在”，那么即便没有任何“条款”规定，时间世仍旧以本质上不同于所有其他存在的方式而存在。总体而言，任何见于纯粹存在于纯粹本质之间的事物，都由各种范畴确定。如果时间确实存在，那它就具有某种范畴性质。尤其对于符号学而言，这个问题并非

是琐碎的。符号学不是唯名论，因为符号必须阐释，它们在其第一相关物与第二相关物中共有的对象。因此，时间的符号必须在其第一性和第二性中拥有某种时间的东西。那么，是什么使时间只是构成一种特性？我们必须将这个问题与这个事实区别开来，即我们确实只有在符号中才能认知时间。此外，作为我们认知的基础，必须有某种"有助于"时间的东西。纯粹的第一性时间是一种单子式的关系，正如二项式关系作为纯粹的发生存在于时间中那样。

皮尔斯后期的研究，作为一种形而上理论，明显见于偶然论和必然论的框架之中。正如我们将会看到的，人们同样可以从严格的逻辑角度发现这一点。问题只在于，该从哪一理论视角来观察时间符号的基础？在数学连续性思路与形而上的思路之间，是皮尔斯符号学被理解为逻辑之所在。时间作为一种单子式的逻辑关系是什么？这首先是一个时间性问题，被要求作为认知时间的一个基础。感觉或许可以算是这种情况的心理学案例，但不是每个单子都是一种感觉，时间也没有必要成为一种感觉的性质。根据时间的形而上法则，我们会明白时间存在中的单子式元素。其特性要求，在时间认知或时间符号中，具有一种特殊的退化关系。相对容易察觉的是，时间符号关系的常规二项式，与其作为相同主体的不同状态（即事件）存在相连。经常被忽视的是，时间符号关系的三项式——而这正是叙述的精髓——从逻辑上有着不同的性质。

皮尔斯符号学甚至在认知学和形而上学中赋予各种符号枢纽性的角色。我们已经讨论过，这对于现实性的概念与认知而言意味着什么。电影真实地"存在"（即，是一个符号），并且作为符号，电影包括了各种（逻辑的）存在模式。作为其存在的模式之一，它是以一种特殊方式存在的时间。如我们将在时间的形而上法则中看见，成为时间是符号的前提，符号是非必然的（即偶然的）关联。尽管某些明确的时间符号——在所有其他符号中，时间可以要么"被压制"，要么"具有压制力"。在一个既定的符号中，时间或许不会扮演有意义的角色（即使时间依然在场）。然而，当时间真的扮演重要角色时，几乎都会呈现为叙述。某种"永恒"有效之物的最大程度的反时间符号，比如化学书中的一种化学合成物，可以再度被时间化。比如，当人们发现化合物（在其发明史中）时；或当在宇宙史中某些条件必须出现，以便产生此化合物时；或当仅仅是人们推断出化合物的可能性，我们能看出那种化合物的时间模式。具有固定意义的符号是发现过程（即符号化过程）中的例外。

探究电影使我们能以两种方式揭示时间的符号发生——叙述的方式和美学的方式。叙述与美学构成了符号学领域的两端。作为叙述，时间就是认知；作为审美，时间就是发现。因此，一种叙述是从其结尾处来解读的，而一种叙述

以令人震惊的奇迹开头（并有可能永远不会导向有结论的结局）则是一种审美体验。在上述两种情况下，三项式符号关系在很大程度上依赖于第一性，但在审美体验中，则必须依赖于对许多第三性的假定性选择。这个符号没有还原多重意义，而形成了多重意思。从这个方面来看，美学符号具有纯粹的时间性。这为特别的“时间美学”打开了通道，我们分析某些电影的细节时，就会明显发现这一点。

电影叙述（作为存在）“是”某个特别的符号对象。这意味着它不“是”简单存在着，仿佛只有一种存在模式。而如果有意义的句子被限制为有待证明的定理时，就会遵循这唯一的存在模式。显然，叙述是“有问题”的命题。在大多数小说中，甚至那些“基于真实事件”的，叙述也公开承认其虚设性。此外，真值是任何命题都不能避免的东西，让各种叙述更成问题的是其目的论的构成性事实。于是，在命题中得以适当体现的事实性完全没有终结性可言。在陈述简单的事实时，我们不是推断它们认定的目标、目的或结局，而是使我们现在为任何可以被命名的“是”或“曾是”的东西。在叙述中我们明目张胆地违背了这条原则。故事的元素必须保持无目的，文本永远不会结束。这个结尾处于不同于任何元素或情节的水平，因为它是将属于其范围之内的元素统一起来的一个总体观念。叙述意义的独特性质与展开叙述的动力是相连的。稍后我们会看到，两种因果性将命题与叙述区分开来，甚至，这一原因也是叙述从根本上无法做出（是真或假）论断的原因。

为了说明电影具备叙述性这种特殊意义，我们必须说明目的论的关键性质。作为叙述的最低要求，目的论是最终的因果关系（即终极目的）。然而，一个目的的存在模式是无法看见的，而是必须被推断为可见的（并不存在的，或存在的）现实。对于任何基于命题的理论，这都是一个令人尴尬的位置，因为我们无法陈述结局。“这些就是结尾”是不够确切、没有说服力的命题。因此，目的的这种特殊性，同样是采取不当理论所引发的问题。

在此我们需要做出一个初步的评论。我们在解释目的论时诉诸这样一种理论是否足够，正如我们在亚里士多德《诗学》中所见到的那样。在此，这种意义的形成被解释为“对行为的模仿”。然而，如果仔细审视如何解释模仿的可能性，我们最后就会发现，实践和模仿（在习俗与文化相关性中）有其公分母。所以，我们只是止于现世生活的日常见证。这令我们恰恰在需要解释目的论之可能性的地方迷失了方向。目的绝不可能由事实来解释。

我们可以为关于目的的各种概念赋予许多名称。皮尔斯在其晚期作品中，称之为同情、爱、泛爱论。现在，我们发现自己就处于形而上的、自然哲学的

思辨王国之中。接近叙述现象的概念会首先考虑作为理念的行为，行为首先是（从心理学角度看“来自内部的”）有所欲望，而欲望趋向于一种普遍项，正是人们所希望发生的那种情况。在这一点上，已经有许多从哲学角度对行为终结性所做的不同解释。幸运的是，这与实效主义的差异之所在。对（叙述）目的的各种解释是可行的（并且无须卷入某种图式论中去）。这种问题相当接近实效主义的基础性直觉。因此，皮尔斯在1903年的哈佛讲座中，为目的论问题提供了很好的指引。这会引导我们直面诸如终结性、价值观、行为及时间等叙述问题的所有症结。

为了寻求以实效主义的思路来分析“目的”，我们必须仔细选择自身的起点。皮尔斯没有将实用主义认知依赖于社会思潮的偶然性基础，也没有选择与之相反的立场。他不承认从外部追求对现实的认知，也不承认原生的现实主义或先验论。因此，甚至在认知“认知化”和追求“目的”时，从一种目的内部得以完成——也就是说，从一种认知行为或工程中来完成。正如每次认知都不过是下一次的认知，每个目的只不过是持续不断的行为连续。在当前的语境中，这种反基础原理的基石，是预设自身当中的“动态原则”。尽管这反映出了一种自然主义的态度（皮尔斯称之为科学方法），仍然可以被证明是合理的。然而，从务实的角度而言，证明合理性是一种空洞的演习，因为通过生活和思考，我们已经证明了其可行性。然而，这种验证并非人行为背后的基础原理，正如对于其他理论而言，如符号叙述学“想象社会”只是以命题形式对意义结构做形式上的推演，它需要假设“主旨”来证明，而这种假设是设想的人类学常量。从我们先前的讨论中可以看出，皮尔斯实用主义的动态原则不是这种情况。

那么，对叙述的理解，不能通过以作为一种形式的抽象思维为起点而获得。我们也无法通过格雷马斯式的生成论使用抽象语言来理解叙述。只有当精神行为属于一种行为实施，属于一个外在现实性的世界中，并且作为思维的一种延续时，行为目的才能得到解释。实用主义原理只不过表达了这一点而已。因此，作为行为指导而非单个行为的人类活动，可以成为哲学反思的真正（经验的）基础。作为其阐释，关于行为的叙述不能从根本上将自身与行为本身与行为本身区分开来。当我们认为符号理论是实用主义原理的精华，但只是作为思辨性语法时，作为具体思维训练的叙述，即是表述关于符号解释项的延续。

“目的”的观念作为实用主义的中心，对于叙述理论而言具有重要影响力。那些局限于叙述世界延伸方法的人（包括以“视角”来处理人头脑中的某些心理化变体）就没有看到这一点。这阻碍了通向时间的路径，不能解释目的。除

此以外，更进一步的研究对叙述意义而言是有必要的。皮尔斯在1903年的哈佛讲座中（1998：136）提出了一个有趣的例子，是关于风险评估的基本保险问题。当它们的风险超越数据分析的阶段时，保险公司只知道它们所保的是“什么险”。在其类事件当中，在正常分配可能性的基础之上，可以计算出某类事件的发生率，然而，两组无限多的比率永远不可能引发对行为的认知。相反，如果，说故事的人将一场火灾重述为一次“意外”，那么，他们必是使用了不同于认知数据比率的逻辑。对于保险公司的人而言，“真的知道”意味着采用说书人的普遍性逻辑思路，这使得他们的风险成为一个或真或假的案例（即一种普遍类型的标志）。

可能性与叙述性之间的关联，甚至比纯粹的逻辑更为接近——两者都是行为。讲座中的举例同样说明的问题还有——我们拥有两种本质上不同的行为。认知某事物的性质，只是目的性行为的一种相关性质（与上述说书一例相比），数据家的行为应该是不同的。如前面已经讨论过的，各种行为的不同性质如何通过其各自的价值，或皮尔斯所说的“好处”而得以被掌握的那样。因此，我们承认数据家的行为实施，在其行为中，他们遵循真值。他们可以形成完全能懂的命题——如果与存在对象的关系或真或假。另一类行为通过艺术家得到例证说明，这些艺术家只需要睁开双眼，而不用做出真实判断或认知法则。

所有这些价值对于叙述而言都是相关的，因为目的论的目的以一种特殊的方式理解低项式的价值。所以，“审美”行为的价值形成叙述动机（从心理学视角而言）和行为动力。这甚至对真实对小说而言，也是重要的。小说必须在叙述者的现实性中得到支撑点。任何认知性行为都要遵循第三种价值，即普遍法则的规律性。作为目的，这种价值与叙述具有特别的相关性。

实践情景中的现实行为则相反，作为行为再现的叙述“是”纯粹的行为目的论。叙述作为一种行为符号，即从范畴角度进一步细化为目的论的一种行为符号，其认知行为由不同的价值所引导。在作为行为的叙述之中，显然不存在“现实性限制”，就像实践行为也是同样的情况。任何事物都是可被叙述的，只要叙述者可以让我们相信其可信度。关于“外在现实性”的唯一限制，是叙述者陈述活动意图的真实。

我们已经识别了叙述性的这三种前提——作为叙述目的论因果性的目的，陈述活动的存在现实性，以及规范性价值。这三种前提都共享了一种特殊性，那就是这三种条件都是作为符号过程的时间转化。所以，时间既是目的的关键又是可能性条件，既是叙述的又是行为的。如果依照那样的话，我们不能在没有时间观念的情况下去理解叙述。

我们如何在皮尔斯理论框架内来理解时间呢？作为一条基本原理，如果时间有任何现实性，它必须通过范畴来确定。如前所述，作为哲学反思对象的时间，几乎无法以我们论及任何其他客体的方式来言说。但是时间以一种非客观的方式可以——并且已经——以许多间接的方式得以论述。奥古斯都-胡塞尔的思想传统选择了心理学模式（作为即刻的时间意识）。相反，皮尔斯则采取了一种形式模式，他的选择基于这样一个事实——时间绝不会是一个客体。许多叙述学以及简单化的描述对待时间，实际上是将其作为一个经验（或语法的）方面。这大致对应于柏格森的“灵敏度独立”时间性，“整体”是作为非客体的时间。以同样的方式，时间“对于皮尔斯而言”是“连续性”——现象学当中的纯粹数学形式。因此，我们可以说任何事物都是连续的，这是由于任何事物都是时间。这两个术语具有相同的“拓展”，其结果是，时间从来不是“充分”的（并且在“时间的充分性”不再有时间），而连续性也是同样的情况。

作为形式与作为经验并不矛盾，这种形式是经验可能性的条件。时间是变化的前提（而之后就会体验变化）。然而，时间的原则体系是不够的。如果再次体验和每次认知都在符号之中，那么除非时间不知道怎样进入符号程序，否则，就不“是”一个认知对象的问题，即不再作为纯粹形式的时间必须从逻辑上成为一个三项式，并因此是三模态式。作为第三位，它“理解”了第二位，而第二位又理解了第一位。作为纯粹的第三位，时间只能形成一种胡塞尔的历史哲学。这与诗学相似，因为它只能被认为是纯粹的第三位。诗学是任何能被想到的可能行为的修辞化。作为革命、乌托邦、安乐乡或极乐园，它被想象为是黑格尔的“存在于自身且为自身存在”的具体化，并被认为是时间的总体性。然而，从皮尔斯理论的视角来看，这是一种不足的时间概念。

时间必须具有作为部分符号的具体发生过程。而作为第二位，时间就是事件。我们把事件带入命题形式后不久，事件就取得了真实的能力。发生首先是一种表现出来的行为实施（至少作为叙述陈述活动）。但是，在叙述中不能缺少它。在诗学修辞的目的论第三性的保护之下，事件的原生事实性从内部维持着作为还原的第三性的叙述。或许在叙述之中成为“下一个（事件）的他性”就足够了，也就是说，必须有某件事接着发生。当然，这不是同等程度的惊异之处，但作为时间叙述符号中的第二位，它必须是足够的。所以，这种他性在各种叙述中如何得以实现，不是预先决定了的。对于时间体验而言，行为者的惊异或受挫的期待就已足够了。

时间符号过程中最不具直觉性的，是其第一相关物。或许这更是一个反思

的问题而非经验的问题，因为很难限制我们不去思考运动或变化。符号关系中的第一位以及作为范畴性规范的第一位被定义为当下，并因此为即刻性。这使我们立即想到胡塞尔对时间体验的心理体验。然而，即使从逻辑的视角来看，将这种即刻的当下构思为“以下的一时间性”是可能的。为获得这个观念，我们只需限制自己不去抽离（即从第二位中抽离出第一性）。注视暂时阻止了时间进程成为某个此刻，没有下一刻的此刻，而是任何下一刻的基础。

当我们将反思的层面从符号理论转变为自然哲学时，与这种时间体验对应的就是机遇。将变化消极地理解为秩序的缺失是不准确的。相反，这是秩序的一个必要时刻（尽管是以多元性展示出来的）。这种现实性必须同样拥有一种诗性的应和——叙述机遇，否则，既然是一个有必要的相关物，那么，在叙述中就没有时间。如果我们以亚里士多德的方式，从目的论所理解的神话来理解叙述，是很难想象的。然而，一旦我们记住皮尔斯符号学所理解的符号含义，作为目的论的“情节”就不是一切——目的论的抽象化不是真正的符号，而应该是每个符号只通过其使用或陈述活动来示意。对于叙述时间而言，这具有重要含义。因此，此刻源自于叙述行为，变化也是相同的情况。只有在符号的使用中，他性才是真实的。作为时间体验的一部分，此刻是时间体验最能接近机遇的，它不是有序的，也不是指第二位，就像变化的观念所指的那样。然而，作为目的论可能性之条件，两者都有必要，并因此也具有叙述性。作为此刻的叙述时间仍然是真正的时间，因为此刻依然是某个事物、某种性质或某个人物的此刻。特性“在场”是片刻性的，而非此刻本身。对于诗性实践而言，含义是指意象在叙述中显示并且被注视，不管它们是否是具体的，也不管它们是否是法则的例子或是否为目的。如果我们只将其理解为目的或目的论，那么，时间（包括叙述时间）就绝不会是完整的。如果在叙述中没有形成此刻，并形成变化体验的东西的话，就无法展开叙述。尽管这种真实——没有理论影响力——可见于《诗学》中，但在现代诗学中已经被心理学扭曲了（稍后我们会谈论这一点）。

然而，我们无须通过心理学获取进入即刻之流的时间基础，以及这种变化的原生事实性。时间不仅在心理学（精神）上存在，而且存在于任何符号过程中——比如，相当典型地在叙述符号中存在。时间以这样的方式，成为行为。也只有以这样的方法，我们才能利用实效主义的各种优势来构想时间。这包含了一种作为“所有可想象结果”的视角，因而成为完全确切的行为实施。而所有的量记号都是思维的独特运作，它们是必要的，并且我们已看见就叙述而言没有目的论是不可行的。但是它们需要“下一种行为”链作为基础。只有同一

外在对象的下一个解释项，终结阐释只有作为一种普遍法则的个别符而存在，叙述中的“终结意识”在叙述过程中，及其此刻和变化的符号生产中才能不断发展。

但是，如果它们不是由叙述的相关结束而完成，那么不管此刻还是变化都没有意思。由于这个原因，我们能将叙述理解为相对意义上，终究会结束的符号过程，只要它阐释了相同的对象。相反的是，当解释项改变为另一对象时，一次叙述已经结束。在现行行为的结构中，经常期望如此。认知过程被分散或打断。相反，叙述得到了更好的保护，防止早熟的对象通过“叙述合约”而改变。通过保护叙述世界不被中断的某种视听性，可以获得相同的效果。叙述终结和统一性最强的逻辑压力来自于目的论。通过以叙述来再现行为目的，目的论构成了一个终结解释项，其方式是它确实包含了“所有可想象的结果”。作为认知行为，它被终结，它不再是认知而是知识。

与运动一样，目的论也是不可替代的，并且，我们因此可以面对时间符号的第三种必要的元素，正如它在叙述中以实用主义的方式得以再现。叙述变迁中设计的出人意料，接近于三项式符号关系中对立项的功能。具体的认知对象从未等同于“概念的完整意义”，而仅仅等同于当下我所认知到的这种新的意义。从认知角度讲，这应和了理解法则与理解事实之间的关键差异。它以叙述的方式显示为情节结局和出奇制胜的悬疑之间的差异。在某些理论中，作为纯粹新颖的意义很难为人掌握（比如，作为符号学意义系统中的站位价值），对于符号信息而言，一个事件是最简单呈现于任何事物中的元素。换言之，只有当符号当下为了这个而被使用时，才成为符号。这在叙述中恰恰被再现为出人意料的总体条件，我们总是已经知道了什么，因此每个解释项都具体地是某个被珍惜的东西的延续而已。比如，在语言中，“规约符号增长”（*What is Sign*，1894）没有存在的事件性质，没有行为是可能的，叙述的可能性甚至更少。

在 1905 年的《一元论》中，皮尔斯明确解决了这一问题“为了说明实效主义性质”。比如，在“什么是时间”（*What is Time*）（1988：357）“过去、当下、未来的思想含义是什么?”（357）中，他对这些文章的关注更多的是行为而非对时间的心理描述。行为无须只是实际的——心理学也是同样情况——其作为知识的“深度维度”以及习惯迅速凸显出来。因此，在行为中，“过去是储存我们所有知识的仓库”（358）。在行为深度的前沿，“未来事实是我们能控制的唯一事实，并且无论未来可能出现不服从控制的事物，都是我们能够推论出来的事物，或在有利情况下能被推论出的事物”（358）。问题不是行为主

义或行为性学习的问题，而是“在不具备先验形式的情况下，新的认知如何可能”？对于当下，这意味着“当下完全没有时间去推断什么，尤其就那一瞬间没有推断。结果是，当下对象必须是一个外在对象，如果其中有任何客观指涉的话。当下的态度要么是意动的，要么是感知的……所以，当下的意识是那种与将来所是相斗争的意识，……实际的初期状态”（359）。这一描述完全不同于我们在传统认知论中所遇到的那种情况，在这些（建构主义者的）认知论中，当下的建构就是所“是”之物。然而，这清楚说明了在认知中时间维度的中心位置。我们不能只是认知所是的东西，还必须卷入对我们行为的未来影响。实效主义语境中的时间问题恰恰在于此。“什么是现实？”——即，“什么是可被体验的？”——这不是束缚于当下时态的问题。在叙述中，这个问题最清楚，因为后者通过发展“是什么”确定未来，从而回答了“是什么”这个问题。

4.2.1 连续性

以实效主义的视角来看，时间是由作为一个符号的时间来预设的。符号就是时间，而形而上学是认知的基础。然而，时间以特别的方式存在于符号中，它不只是符号的预设的形而上学。因此，认知的时间性维度当然必须是首要的和即刻的考虑。由此，在对待时间问题时，可与形而上问题区别开来。皮尔斯已经在《对四种能力的否定》（*Four Incapacities*）中写道：“当下实际的思维（只是一种感觉）不具有任何意义及任何思想价值，因为它不在于实际所想的，而在于通过接下来的思考。这一想法可能在再现中与什么东西相连，所以一个想法的意义总体而言是某种实际的东西……在我的思维状态中没有哪一单独的片刻出现认知和再现，但是，会出现于在我的思维状态的不同瞬间之间的关系之中。”（1992：42）不可否认时间的形而上现实性、纯粹的可能性及数学时间。当我们被问及这个问题时，会产生一种相当奇怪的体验：“一个人如何知晓一种纯粹的可能性？”这种纯粹的可能性只可能是一种真正的（即不是抽象的）连续体，必须具有完全假定的性质，其认知模式是图解式的思维。因此，我们无法构思出关于连续体的确切观念，它永无止境。没有人曾看见过作为感知和认知结果的那条“直线”。同理，我们无法认知时间的延续（或时间的规律性、方向性及不可逆转性）。此外，什么才是真正的“纯粹可能性”（以实证的方式被认知，并且不是作为对必然性的完全否定？我们无须重述皮尔斯的范畴，尤其是第一位的不可还原性。作为第三位的认知，并因此同样作为叙述的对时间的认知，反复地理解“其”第一位，但却是，连续的时间只能通过假设

的方式被理解为最终并不是全面的试推）。在叙述行为的复杂性中，此刻采取了这一立场；它很难被人注意到，就其自身而言也不是充满意义的，但却是关键的。在一个规约符号中，正如在一种叙述意义中，必须有一种目的论的普遍法则，但是这种法则依然以可能性为基础："由此，断定一种法则实证地存在，等于断定它会起作用，并因此指向未来，尽管只是有条件的指向"（*Reason's Rules*，1902：545）。

我们现在可以得出结论：叙述、诗性实践正是作为符号过程的时间而起作用的。尽管目的论的第三性"包含了"此刻和事件，叙述靠它们本身见证并产生了它们。我们已经注意到了叙述时间性和符号的过程人物之间的紧密联系。然而，只要我们能使之与"现存—时间性"拉开距离，我们就会明白成为时间性的充分表意。时间同样可以固定于人类存在，与认知或存在相反。基于主体性存在的时间叙述学（如利科的）不同于时间性存在的理论。只有后者能涉及实用主义行为，作为将世界认知为时间性的唯一手段。在此，叙述只是这种世界构成的特殊再现。

"理论设计"中的这种变化同样迫使在结构方面重新定位时间的"战略性位置"。作为连续性——不是认知而是假定价值的数学概念——时间还不是一个现象。相反，在没有成为一个概念的情况下，它从形式上为所有想象性打下了基础，并且为其可能性提供了条件。这使其"验证"成为一种类似于实效主义的验证。由此，我们应该期望它完全不同于正常的认知对象，其结果是：（1）时间（尚）不能成为规范性科学的对象；（2）更何况，时间不是特性研究的对象，也不是任何种类的经验对象。这就是皮尔斯所理解的，时间从原则上不同于传统时间概念的地方。作为（1），在康德超验美学和皮尔斯之间没有对等物，也没有任何对先验形式的需要。如果时间是统觉的一种先验形式，对皮尔斯而言，就没有时间。那么，我们从何"知道"时间？皮尔斯的选择不是（2），也不是通过观察其增量或"流逝"就能把握的东西，也不是抽象时刻的集。

皮尔斯的思路完全不同。在其各种层面的想法中有几种"表示"。比如，当皮尔斯谈论社群的核心概念时，需要超越规范性科学以明确形而上的问题，已成为显而易见的事。"无限的探究社群"是连续性，连续性替代了康德的超验概念。另一个真实连续性的例子可见于范畴性关系的重复性。这些都迅速实现于符号三项式中，而正如我们看到的那样，符号三项式有三重连续性维度。其中之一是，符号作为解释项而不受自然限制，即任何既定的符号都是通过一个新符号而被阐释的。这里的时间性并不是指阐释在被阐释（认知）时必须结

束，而是指阐释从未完成，它是公开的且是终结的。因此，实用主义原理是存在连续性的完美表述。显然，所有这些提及的语境显示出这一视角如何完全不同于比如说被视为海德格尔式的“作为整体的存在”的时间整体性概念。即使在此，时间具有不同于时间中事件的不同事件，时间中的事件只有从系统的零点中接收到它们的“坐标”(Ricoeur 1985)。总体性是从作为存在分析的操心(sorge)中推演出来的。操心引发行为、历史性和历史。“向死存在”的这种整体性与皮尔斯式的连续终结项之间有着明显的巨大差异。

皮尔斯的一系列著作都明确反映了时间——比如，在《惊人迷宫，第四种好奇心》(*Some Amazing Mazes*, *Fourth Curiosity*, 1909) 中——与其整体思考之基石连续性有关 (Porter, 1977)。其数学式的定理性质使连续性“在具体之上”，因为它在任何现象之先“存在”。这是任何现实性认知的形式一精神前提。但是，成为纯粹的形式，并不等同于成为纯粹的精神形式。只要它能被证明就整体而言的存在是连续的，那么形式与客观性相连合，这个证据就是符号，符号的能力反映了这一点。

皮尔斯对连续性的理解有四个阶段，围绕着他与康德和康托 (George Cantor) 之间的论辩展开。时间是连续性的核心例子，在对时间的定义性理解中，他区分了数学时间和经验时间，前者不能与存在事物互动。它只是被想象为一种可能性而已 (6.325)。这背后的观念是，过去与未来之间时间段的无限点被称为“当下”。这是皮尔斯在反驳康托和支撑真正的连续性时主要使用的例子。其要点在于，真正的连续性不可能是分离的或者不计其数的。皮尔斯使用赫拉克利特所举的河水的例子来强调时间本身并不存在——时间具有可能的属性而非存在的属性，尽管所有事物都发生于时间之中。数学时间没有开头也没有结尾，因为它只是一种可能性，而可能的东西是没有局限的，即具有真正意义上的无限的特点。皮尔斯证明了这种理想的时间，就像其“母体”原则连续性，没有绝对的瞬间；或是与所有其他瞬间相比而言具有绝对确定的“先与后之性质”(6.326)，因为在B点之后且先于Y点的时差可以繁衍。其结果是，某个瞬间必须来自外部——来自一种存在的“原生事实”，被认定为先与后的那个点。与之类似的是，“当我们必须采取最先与最后的标准时，任何事物就其自身属性而言，都不具有最初和最后的原型”(“an Attempt to Develop My Categories From Within” in *the Logic of Mathematics* 1896, 1.498)。

所以，当人的时间被体验时，它的诞生归功于一个规约符号，而非像理想中时间真正连续的真实性。然而，靠时间本身采取一个点，并不足以使之成为一个最初点来作为体验性时间的起点。到目前为止，这一点只是一个事实，它

需要更多才能成为时间性的事实（即一个事件）。下面我们将会看到，时间如何变成符号是一个相当复杂的问题。然而，就原则而言，这取决于“可能性”的第一相关物。结果是在一次符号化过程中时间只是一个相似符号，但数学时间本身并非一次符号化过程。经验型时间在发现过程（认知持续的新颖之处）中扮演了核心角色。这从来都不是某个思想的直接对象，而是思想过程中“隐藏的引擎”。任意地为时间设置零点不像事件那么简单，因为没有事件会是单个的事实。时间符号的复杂性在第三相关物中得以延续，而第三相关物必须与和其他相关物相同的对象相关，因此而继承了它们的独特性质。到底有没有时间符号呢？即使时间决定了符号，问题还是在多大程度上一个时间符号或时间性的符号能够保留连续时间的数学属性。连续性只能以像似的方式决定一个时间性符号。但是，作为完全的符号化过程，我们所体验的时间首先是由述符解释项构成的——“这被设置为零点”。于是，公开的、指涉的时间通过确定那个指称的指示点而被直接构成。而从那个指称中，每一次运动都以指示的方式被确定。这些都是时间变成“存在”的绝对条件。通过这个过程，时间成为可传达性的和公共的。

既然连续性是皮尔斯整个系统中的基石——其新颖的基础以及新的时间概念的基础——皮尔斯没有像柏格森以及胡塞尔还有现象学传统中其他人那样形成一套时间理论，我们不应该为此感到震惊。他没有必要那么做，他的思想也没有必要成为超验美学，他也没有必要将其坚实的现象学理论建立在对意识的分析上。对皮尔斯而言，时间不是源自感观综述的统觉，也不是构成意识的现实性之根本心理行为之一。若哲学产生了皮尔斯符号学，时间就无须成为哲学首要关注的议题。连续性采取了首要的立场，连续性代表了皮尔斯的几乎所有观点，以各个根本的方面连接了所有方面。

连续性必然会形成模态本体论。不同存在模式的奇异结果之一是，模糊项是现实的（Perice 1998：354）。怎么可能出现定义不当的元素呢？使用述符词语（如“这”）都不能大致地说明其意义为何，这难道不是反直觉的吗？此外，从原则上讲，“它们是否为 X”？这样发问有何不妥呢？这样就是模糊项，并且由于所有都在符号中，模糊性也同样是某些术语的属性；因为模糊性不是某种完全状态的压缩，而是如同存在性确定的一种范畴必然性。模糊性必须认定现实性，作为连续时间和模糊项的（形而上的）实例，它们与试推法和实用主义准则相关联（以其会成为的条件）：“事物的某状态具有可能的模态——即只是可能而已——只存在这样的情况下——事物的冲突状态同样是可能的，这证明了可能性是模糊的模态。”（Perice 1998：355）

显然，连续性完全改变了传统时间理念的看法，即时间要么物质化要么是心理的概念化。通过以三项式的连续性来理解现实，可以避免这种看法。同样，许多理论家依靠不明确的时间理论，反映出物质世界与心理世界的这种分离。这种观点竟然取得了真理的地位，我们在一个随意但具有代表性的心理论证中可以看到这一点："已被论证时间是同步感知变化与稳定性"（Weiner 1985：87）。在这句话中，物质世界的"数据"就是变化与稳定性，而时间是对感知的综述。这甚至不能间接地解释叙述，因为叙述是人的最为普通的行为之一。没有第三项的现实性，时间−法则和目的论绝不可能成为时间现象的一部分。也就是说，所有这些不同的存在模式都需要真实性、必然性以及可能性。共项与模糊项（正如命题一样）不只是认知模式——它们是真正的存在模式，包括被认知（5.547，1908）。显然，这对时间问题会形成即刻的重要性。因此，作为过去，时间影响了真实性，并因此是"客观模态的一种特别的变形"（Perice 1998：357）。时间具有三种存在模态。

尽管有其特殊的模式，但时间就是现实。时间没有被还原为纯粹的存在或纯粹的变化。对于我们而言，理解时间的即刻需要产生于叙述。但是，叙述显然只转换了时间体验的一部分。由于它们的符号分类，它们能省略时间的关键部分。现在，这些没有损坏叙述时间的关键部分，叙述时间多少依赖于一种独特的综合，这种综合可以通过三项式符号的关系及范畴属性来把握。

4.2.2 时间的符号化过程

时间如何成为对时间性的体验及认知呢？这个问题在《数学逻辑：试从内部论范畴》一文中有过明确提及。在此，不只是熟知的范畴领域，谁曾多次尝试为范畴提供一种形而上的基础——范畴依然是与认知相关的概念——其中尤其考虑到了时间与空间。该论文的独特视点不在于连续性的数学理论，因为它拓展到了认知领域。

这篇论文奠定了皮尔斯从推理的必然原则基础来说明问题。没有进一步的假设，"这种必然性必须源自某种事实，它足以容纳我们所知的世界，还有诗人创造的每个世界"（1.417）。这样一个广为人知的事实，甚至在数学推理之前，就已经不只是"自然的或诗性的所有经验的元素的最为普及的范畴"（1.417）。时间的这种真实必然性在哪儿呢？显然，它还没有处于最为普及的范畴的层面，因为时间不像范畴那么普及，因此，范畴必须同样应用于时间。现在，"现象元素的第三范畴由我们称为法则的东西所构成，当我们只是从外部注视它们时，但当我们从盾牌的两面来看时，我们称之为思维（1.420）。甚

至，我们已经发现这些必然真实的完整性能够通过数学推理得以展现……”为何有这三种范畴而不是其他呢？原因……将会被发现与最为普及的数学假定的最为根本的性质相一致，我是指数量的性质，即连续性（1.421）。

当我们从这种三模态的普遍“广泛真实”中得出必然结论时，存在本身也必须同样是三模态式的。作为三项式存在，所有事物必须以某种方式存在，这是普遍的，但只是存在还不够。在此，皮尔斯在必然之物和偶然之物之间作了区分。有些想法具有普遍性的真实性，以至于它们是“永恒的”且“在时间之上”的。只有这些想法在符号中才是真正三项式的完美数学形式之例。真正涉及这样一种第三项的观念，它才不会分解为一种无形的集合体。换言之，它牵涉到某种源于不停累加的东西。这种“源于”又涉及任何可能的事物，并因此是任何具有普遍性的事物（1.477）。每个三项式都是一条法则，但某些三项式“不完全是真正的”（1.480），并因此只是性质的法则或事实的规律性。真正三项式的第三类别是逻辑法则，而这里我们所谈的是皮尔斯对当今被称作论证理论的观点。如果一个三项式掌握了性质（第一性），我们就可以论及一种“性质法则”；如果掌握的是事实，则是“事实法则”。所有真正的三项式必定牵涉“某种向外或向内”的再现体，其功能则在于连接一个对象与一个想法之间的关系。对时间问题而言，这是有趣的，因为这种看法排除了时间即即刻意识中符号的缺席的看法，甚至时间体验也不可避免地成为一种媒介。

如我们所见，在思维中有不同种类的媒介（即通过法则）。在此，品质的法则并非那么有趣，因为时间属于事实法则的维度。从原则上说，这意味着时间不是思维法则。所以，皮尔斯符号学从来就不是历史哲学，并且不可能从范畴方式构思的时间理论中获得。精神本身并没有以时间展现自身。时间依然被限制于事件的二元形式。普遍性和事实世界之间有着根本上的差异：后者“只包含了所是，而非任何可能用以任何描述的东西；由此，事实的世界不能包含真正的三项式。但……或许被真正的三项式所掌握”（1.478）。这就是为什么依然存在掌握着事实的法则，与纯粹的事实性相对立。所以，事实的法则可以被划分为逻辑上必然和逻辑上偶然的事实。逻辑上必然的事实相当难以理解，因为它们意味着某事物必须存在而且确实存在，它们只可能是永恒的事实。但是，在事实法则中，“最为普遍的是，那种必须真实的，只要也是其现实存在的一种形式。谈及这种形而上的必然性，我们或许可以将逻辑上偶然的法则划分为形而上意义的必然法则和偶然法则”（1.483）。

这是从逻辑推理到更广泛的形而上学领域所迈出的关键一步。只有如此，时间才能被正确地处理，因为时间对于思维而言并不是核心（但必须承认，思

维发生于时间中，并相继发生）。时间存在于事实性事件中，它通过将一个二项式角色引入三项式而引入了世俗性。于是，问题产生了：这是一个必然的存在吗？或者是一个不牺牲其法则本质的偶然存在？如果是后者，它可以或真或假，同时保持像法则一样的普遍性。显然，这种皮尔斯式的答案并不简单。当然，它远比所有那些只强调时间是存在的时间理论复杂。在这一点上，我们可以注意的观念是，时间是事实在形而上方面的必然法则，因为它恰恰不是像某个想法那样“永恒”。

形而上学法则中的偶然性——是指“不一定牵涉到拓展为逻辑真理之必然法则的存在”（1.488）——自身有一种三项式的构成。不是所有的存在都被认为受制于相同的法则。存在可以具有相当大的偶然性，并因此不被束缚于任何超越主体自身的普遍性。有时间的法则属性，“将类似于逻辑的那些反应的二项式存在形式强加于主体”（1.488）。为什么时间不是这样一种如逻辑一样的强制性法则？我们已经看出被排除的中端法则以及非冲突性法则并不适应于时间。这样一个主体可以拥有相反的内在属性，并且这必须挑战可以应用于思维的严格逻辑法则。

但是，我们依然能应用时间法则，并通过在序列中采取相反的属性。清醒的菲利普和酒醉的菲利普不能出现于在同一念头，但可以把两者并列起来思考。在这样的例子中，无法在同一思想中思考，因为思想的普遍性要求我们理解各种可能性。思想不是某个主体所有发生（事实）之总和，有多少事实发生，这个主体就有多少想法。思想应该是一个普遍概念中的统一体，我们无法获得这样的一体性，如果我们能想到的上限是同一主体的两个状态。我们只能以这种一体性意识为序列，逻辑上相当于结果。作为形而上学，相同的想法产生了各种存在模式，尽管像法则，存在模式仍然以二项式方式得到了规定。法则在于结论，（如当我们说清醒的和酒醉的菲利普是同一个人时，“菲利普是清醒的”和“菲利普是酒醉的”，这些都不是事实，而是事实的法则），尽管我们不能在没有一个对立属性的情况下来考虑他。其结果是，时间的法则以尽可能靠近事实的方式模仿逻辑。必然性少于形而上意义上的必然法则，因为它只存在于“具有对立属性的主体占有之间的连接力量，与另一个相连，就像一前一后的假设和结论一样”（1.489）。

正如每一种法则，时间是一个三项式。作为事实的偶然性形而上法则，时间具有三种条款。这是基于存在而做出的假定，因为存在具有普遍的法则模式，它理解了三种“元素”，这三种元素可比之于普遍项逻辑推理中的三大元素。所以，时间法则的第一条款是其单子式的要求。对时间性存在而言，这意

味着一个事实存在于这种时间，并存在于时间过程中。一旦某事物是时间性的，就是作为状态的一个主体，被表述为相同主体的不同陈述。“时间是那种存在的多元性，由此，存在意义上的主体能够在存在中接受对立的确定。”(1.494) 如果必须用公式表现时间法则，那么一定是其第一条款，后者是所有其他事物的根基。与此同时，它应该说明这个法则能应用于什么，显然不是诸如此类的存在。所以，这不是以偏概全的形而上陈述，而是强调所有存在都是时间性的。在最顶端极点，皮尔斯承认某些真实（即存在的）存在体无所不在，几乎接近于逻辑法则的普遍性。

在时间中存在的较低端是空间中的存在。这样一种存在接收的确定，不同于时间性的确定，后者具有结论影响的力量。确实，我们想象空间确定的方式，与符号学的站位系统差不多相同。重要的是，在想象的意义空间与表述中，某物的站位价值与另一物并不相同。符号学可被视作皮尔斯符号学的副集，它缺乏对空间性确定的掌握，因而有局限性。对于超越了符号学所承认的范围以外的逻辑和思想而言，这一点有着重大含义。

那么，成为时间就是存在性地具备接受相反属性的能力，并同时是一个存在主体。因此，时间法则的二项式要求在于，一个事件的对立状态是第一位，两个事件的对立状态是第一位（1.495）。然而，这种观点显然不是反直觉的，其更为广泛的意义在其结果中并非那么明显。首先，在时间体验中有一种绝对的此性（thisness）。其次，必须有一种标准，在一个序列中，可以根据这一标准而做出比较。再次，这种二项式明显不同于不带限制（包括开头）的时间连续性对三项式的要求，以至于在时间体验自身中看似存在冲突对立。此性在时间体验中意味着比较。时间显然不能发挥单子性质的功能，也不能由终结性的总体知识组成。从原则上讲，它所依从的是，叙述不同于时间体验，不管以形而上还是符合学角度而论都是如此。它需要“模仿”存在的对立确定性。时间所依赖的，是这个第一性存在的二项式性质的经验不同于第二存在。但是，为了我们的经验，我们从何接受比较的第一点呢？我们必须设定这个点，只要开始将某事物作为时间性来体验，因为任何事物自身都不是第一点。

所以，时间同样取决于知识。而知识又是一个标准，我们以此开始比较。由此，“我们必须采取第一和最后的标准，任何事物的自身性质中，都没有第一和最后的原型”（1.498）。另一个选择是，我们被包含在我们的时间体验中，应该为此性的任何形式去寻找一种绝对的指称。海德格尔的向死存在就是这样一种选择，它给予时间确定性。而皮尔斯则相反，正如在本质中没有极限那样，在时间体验的三项式要求下，有理由坚持连续性。而二项式要求的是，逻

辑表述在于依次排序的命题序列。如果同一主体的两种命题都是真实的，时间之间就是彼此孤立的或同步进行的。如果二者间有一种不是真的，而另一个是真的，我们就必须得出结论——其中一种在时间连续中紧接着另一个。这赋予了知识以形式，换言之，在认知的时候，我们认为一个源自另一个。

时间法则的第三条款是：三项式要求“时间没有限制，时间的每一部分束缚于时间中的两个瞬间，而在任何两个瞬间之间，不管以哪种方式，瞬间都被置于中间，以至于采取任何可能多的对象，对这些对象的每个单元而言，至少有一件被介入的事件”（1.498）。如何将这一条与第二条款并置起来思考呢？答案在于，时间本身没有限度，但这并不是将事件从被限制的存在中排除掉。作为体验的时间的二项式要求阻断了时间圈的终结，并将一种标准应用于比较。自在的时间出于下述原因必须不同于事件：“既然瞬间或可能事件，多如任何集合，而集合没有上限，它遵循的是它们多于任何集合。因此，它们必须在各自存在中凸显自己，即可以彼此区分开来，但并不是由绝对自我相同而区别于他者的个体组成——也就是说，它们组成一个连续体。”（1.499）

为什么连续性对于时间存在如此关键？首先，若不是连续性的话，时间存在就不是一种法则。连续性是时间的逻辑和形而上确定的唯一的三项式要求。确实，连续性能统一多数，在时间这个案例中，多数不是指多重意义，而是指多重事件或多重对立状态。正如思维可以统一于逻辑形式一样，连续性以形而上的方式统一存在。连续性同样是符号解释项过程中的最终担保，这一点与现实性的可阐释性相关，与一种现实的符号能力相一致。选择现实性而非站位价值系统，必须有这些形而上的结果。没有这些结果，皮尔斯符号学就只能在观念主义的稀薄空气中飘荡。（与第一点相连的）第二点没有统一，只有片刻，因此，也没有叙述，而只有事件和变化。一个事件已经指向一个整体的一部分，在这个部分中，它与已经建立的叙述目的论时间要求相当吻合，并紧密相连。

所有三条条款共同组成时间法则——即它们描述了受制于时间的那部分逻辑属性。如前所述，在时间法则限制较低的情况下，有偶然的形而上法则“与逻辑无关。并且由于这种划分，而与另一个紧密相连，也就是将法则后者类别划分为强加于对象的那些法则，它们以存在的方式反作用于另一个，只是作为共同的存在，是空间法则”（1.488）。最具偶然性的法则是那些“只强加于客体的法则，只要它们的存在模式属于一个主体自身的形而上属性，即，实质性事物的法则”（1.488）。存在并不简单，没有单个的、整齐划一的存在，更不会有物质、原生的物理存在，存在可以以数据形式受制于大脑认知。

构建论理解时间认知之所以很困难，有其终极原因。显然，用以体验时间的符号必须能够像这样来体验，这完全不同于颜色（单子式的性质）和空间参数。前面我们探讨过，符号形式如何适应在规约中再现时间的可能性。在先前的那些讨论中，我们必须将之作为理所当然的，那就是时间不是叙述；我们现在已经分析了为何如此。时间由叙述再现，但统一时间的力量是叙述终结性，它并不依附于事件的二项式结构。事件多元性的时间元素不在于固定在同一主体上，而在于作为叙述这个世界的叙述陈述活动。因此，通过各种状态，主体身份俨然是同一个叙述主体，其在实用主义或虚构的状态中存活并叙述，这为目的论的叙述时间提供了必要的基础。同时，这也满足了设置派生的零标准，用以先前和以后的事件。所以，这些成为继“现在我告诉你这个”之后的“现在告诉你那个”的事件。叙述的时间性不仅以目的论模仿时间，其还有一层意思，就是散播之前和之后的观点。现在通过秩序变得有目的性，在这个秩序中，一种“目标性元素”得以被叙述。通过这个目的，我们自动与在时间性方面的下一个元素（作为同一主体的逻辑上的第二元素）进行比较。这样的自动论只有在阐明这一目的论的前提下才是可靠的。这是（实用主义的）信念，而叙述的秩序混乱——即呈现外在于严格逻辑秩序的情节信息——不是真正的怀疑。只要可以坚持对基本的叙述目的的信念，我们就可以悬置对其的澄清。因此，它是一种真正需要依照终极因果性的逻辑，并且不依附于有效的原因。然而，在体验时间时，第一位和第二位是因果性的确定项，因果性只会在这种逻辑秩序中变得有效。然而，叙述中事件的目的性模仿并不会将结局转化为有效因果性。

皮尔斯本人在跨越这种差异时提到，“想象的事件和罗曼司的过程被再现为拥有像时间一样的关系，但在时间按中并没有真实的位置。一部历史罗曼司将自身与现实时间联系起来；但这是由于它自欺欺人地认为它们（想象事件）是真实事件。所以，只有存在意义上的事件（由时间法则真实再现的）才能在现实时间中占有一席之地”（1.492）。所有这些只有在时间符号的语境中才能得到充分理解，时间符号在其第二相关项中拥有体验，但会以一种不同于时间连续性的方式与解释项连续性相关联。

作为结论，让我们列出皮尔斯理解的时间中最重要的两方面：（1）人要“采取一种关于最初和最后的标准”；（2）时间是一个连续体（1.499）。关于第一个方面，皮尔斯的时间哲学没有绝对的作为零指称的死亡，这一点不同于海德格尔。真正的连续性是无限且不可估量的。所以，所有下一个瞬间设定作为标准的某种时间，都是使时间成为实际且经验性的。然而，那个标准并非源

头。作为存在一样的思维时间，在一个事件的任何两种对立状态都有其起源，只要它们可以彼此相关联。通过必然性，这将导致心理学时间的消亡。心理学中的当下时间通过心理自我而成为一个整体，而非思维和三项式的法则。思维不只是存在，时间法则也不只是对时间流逝的感觉。

关于第二个方面，毫无疑问的是，从本质上讲，思维像法则。我们不易看见的是法则可以构成时间。用逻辑理解事件的通常方法，是将精神形式作为因果联系增加到数据中去。以这种方式在构建主义论著中遇见的图式论，也只是建立于一种先验形式中，而非现实普遍性。然而，真正的连续性是现实的。其现实性是这种预设，即时间可以是一种存在法则。从实用主义论证中可以得出，时间能够成为一种符号关系，并因此成为可被认知的经验。时间法则的这种第三性是作为形式的主体固有的。尽管以一种类似于思维形式的方式，这些形式是“可以类推的”（1.500）。

对于电影叙述学而言，所有这些结果具有根本性的重要性：（1）无须进一步以一种作为心理时间性的变量，来构建外在于时间的另一种整体性的存在。以皮尔斯符号学视角所见的时间整体性，是成为一种现实的可能性。（2）时间是现实的，但并不存在。其存在属于形而上法则的存在而非真实状态的存在。所以，它以某种方式，类似于一种逻辑符号关系，其在一个主体之中再现了对立存在状态的二项式差异，正如逻辑法则可以类推作为过程的思考。

关于第一点，尽管时间要求在一个事件中的两种对立“此性”之间形成区分化的关系，且没有成为所有可能事件的纯粹连续性的统一性，这仍然是不可能的。所以，它之所以能成为法则，是因为它不能限制为二项式主体。单子式性质的时间必定被体验：我们需要有延续的主体。如果任何事物都像数学公式那样永恒，就无须时间，也不可能有任何行为的可能性。我们无法证明这种单子式的性质必然存在，但如果有这样的性质，它们会以现象学的方式呈现为单子。这种时间存在模式（即法则）与其认知的条件——即，为回应符号过程，从陈述到命题和普遍论证，而拥有与时间体验的相应的所有逻辑形式。

在获得对时间的普遍理解之后——比如历史、进化、宇宙延续——我们必须对时间的真实状态和退化做出陈述。我们可以想象，作为三项式认知的时间为何可以退化，但它永远是一种变性的三项式，并因此是一个退化的符号。依靠符号关系中的第一项属性，可以实现这样的退化。如果有叙述，第一位必须是一个型符。在先前的讨论中，我们将可能的叙述退化认定为运动和对事件的模仿。尽管时间是一种形而上法则，通过其三项式逻辑属性，它依然是以认知与符号，并在稍后一个阶段的时间中作为意义，与行为相连接。如前说明的那

样，作为认知行为的自我控制行为，实现了时间法则的所有要求，包括连续普遍性的那部分。作为解释项行为，行为可以永远持续下去。没有这种无限延续的出现，就不是人的行为。

稍后我们对利科的诗学讨论将会揭示出，这样一种理论已经清楚地解决了叙述的根本问题。利科找到了一种完全不同的办法来解决时间统一问题，由此，连续性引发了同样连贯的时间统一性。如果时间不能被思考（这里是指不能一起思考时间的不同状态），叙述和叙述塑形就会是习俗性图式化的任意行为，这种逻辑背后的原因是——不能理解存在和时间的符号关系。

如果我们成功使时间构成符号关系，这就将不只是横组合关系，甚至不只是心理意义上的统一性——而是现实时间秩序。符号整体的完整性基于我们可以认知世界的形而上统一性。正如皮尔斯对时间的理解中所示，这不是谬误“形而上显现”的结果，而是一种错误信念。然而，这种形而上学中，有一种十分特别的普遍性和连续性是前现象的。为认知的社会及时间分离性而做的最终分流，是实用主义行为。作为其再现的这种叙述，能融入作为一个整体的实用主义中，并作为其形式之一。这种实用主义逻辑不是“外在于”一种“真正的”时间性，而是在本质上就是时间。

关于第二点，基于连续性概念中的时间—整体性，轻易进入时间成为符号的方式，但同时必须同样再现二项式差异。连续的一体性不只是为理解具有差异的时间符号化过程而提供条件，它还能够使一个符号过程将时间呈现为品质，包括诸如叙述这样更为复杂的符号化过程。时间曾被认为不可认知的，统觉的一种先验形式。如果是那样的话，时间永远不会成为一个符号过程。根据皮尔斯的理论，到目前为止，我们可以认同海德格尔的观点（1927：432），他批判了观念主义中时间运动概念的可计量性。可计量本身——不同的状态或这样的分离——不是时间，而只是其二项式要求和经验的基础。尽管它不是分离的，而是“当下”或此刻的，但它同样不是时间。如果时间在其存在中是三项式的，那它就能被理解为三项式符号关系，所有这一切都在符号之中，因此两种“当下”就包含于时间法则的二项式要求中。尽管一个“当下”尚且不能获得被认知为时间一样的地位，要比较不同状态，我们就必须预设当下的至少两个符号。因此，时间符号将其“注意力”转向了其任何构成性的相关项。它可以是对消逝的觉知，但与此同时，它绝不会因此而完全忽视连续性，连续性给予它统一性。同样，它还可以是进化法则的意识，没有忘记变化的二项式差异。

4.3 电影时间

对于电影而言，一旦我们试着分析某些电影中不寻常的时间关系，就会意识到，以模式的角度来理解时间和时间符号化过程有其独特重要性。探究这样的电影叙述没有意义。文学符号理论只在于其对不可能意义全面范围的综合理解。在那些理论之外，皮尔斯符号学的“文学”要点十分有趣。我们只有通过不寻常的作品——尤其是电影艺术作品来说明这一点。尽管用叙述来操纵时间性，在电影中是常有之法，某些电影获得了一种特别的时间呈现/在场，从而有效地超越了叙述性。时间锁贮的这种临界位置不再是片刻的连续，而只有整体性（这种整体性没有破坏叙述）在电影符号上迅猛发展。奥尔米的《创世纪》提供了这样一个观点，认为可以超越对所有电影皆适宜的叙述样板，这种观点或许显得可笑荒谬。因此，稍后我们分析的德莱叶的《诺言》只会提供另一个不同的例子，而不是呈现一个公式。在奥尔米的符号再现时间之前，德莱叶则超越了叙述进入了时间之后。

这些例子展现出电影的特质，并且对于认为掌握时间的理论而言形成了挑战。根据时间的通常概念，我们在这些电影中感知到的绝不会是可视的。它不只是超越了解释——它压根就不存在（这或许反映了那句格言“我们只看到我们所知道的”）。这些电影具有更深层次的、超叙述的性质，不可能仅由靠近目的论的时间观念制作而成。它们在一种不同的时间性中进行叙述，在这样的叙述中，实用目的是无效的。至多这种时间可以成为终结（结束）或一个强有力的开头，但它不能成为一个整体。作为第一原则，我们必须拒绝这样一个观念，即超叙述时间是不可被认知的，也是无意义的。这种不可被认知的实体，可以在反超验主义者的符号语境中毫不费力地删去。然而，如果时间“整体”是这样一种实体，就不值得辩护，我们甚至都不会意识到这一点。所以，在一部电影作品中，找到关于时间整体的证据，等于将其认知为意义，并且等于依赖于这一独特的时间现实性模式——预设了一种既非唯名论也非心理学的理论。关键点涉及的不是简单地提出这种独特的时间性意义，而是展示并运用符号学重构其功能。我们必须将注意力转向这些符号，在这些符号中，交替性的二项式变得毫不相干，这一点以不同的方式体现在《诺言》和《创世纪》两部影片中。

在探讨这一独特意义的突出例子之前，让我们回溯一下不同时间理论和电影叙述性的概念。任何对时间的理解（或误解）都不能对此提供帮助，但对我

们理解叙述，尤其是电影中的叙述方式具有立竿见影的重要性。所以，让我们列出时间概念中的三个著名例子来试验一下。

第一，德勒兹受柏格森启发而创立的电影理论，或许是唯一能够凭借直觉而将时间整体感知为意义的电影理论。然而，这要付出代价。如我们所见，它允许叙述成为运动特例。只要我们将之理解为运动，电影就必须是叙述。一旦运动终止，而思想启动，时间就开始“结晶”——这个不错的比喻用以说明其他某物已占领了整个舞台。然而到这时，电影已经超越了叙述，因为在这个理论语境中，同样的时间是一个连续的整体，而不再是可想的观念。其时间理论，柏格森主义需要在分离的/个体的，以及空间/延续之间做出区分。所以，空间被认为是可分割性的时间的，时间则作为整体性的。而分割和整体之间的协调成为一种本体论态度的问题。时间只是作为直觉存在，作为一个本体论的对象而存在。因此，时间必须通过属性来使自身外在于判断领域。显然，皮尔斯的电影理论没有涉及时间——运动的二元论，以及时间-时间问题。人们可以在符号过程自身之中将之结合起来。

第二，康德对时间的理解看似没有对电影理论形成直接影响。但是，唯一超验的时间图式论作为秩序“概念”得到广泛传播。卡斯贝尔（Casebier 1991：3）视唯名论为电影理论中的总体思路显然是正确的。从现象学即刻意识这一视角出发，他必须同样在认知主义的电影理论中看到这种还原主义。这在电影的时间性本质概念中尤其具有毒害性。时间只是以一种形式的方式被理解，所以，成了经验的他者（Werner 1985）。它之所以扮演了统一性的角色，恰恰因为它不是经验。柏格森克服了这种二元论，然而，在克服的同时，也失去了康德超验主义中固有的批判潜能。电影理论中的这种时间概念情况颇多，所以，它只是为新形式主义的形式论提供了例子。作为一名形式论者，和甚至不那么明显的构建主义者，博德维尔能将时间综合为时间性秩序。

第三，尽管明显不同于皮尔斯，用现象学—存在主义来理解时间却是相当有趣的。胡塞尔的现象学本可以提出有趣的非唯名论的电影时间理论。尽管看似从未拾起这根线索，利科仍证明了其对于叙述学的普遍价值。令人奇怪的是，卡斯贝尔（1991）忽视了胡塞尔和海德格尔对时间意识的探究。但是，海德格尔对时间的思考形成了更为广泛的影响力。当谈及对真正成为整体的理解时，福柯和德里达都宣誓是海德格尔主义者，认为作为整体的存在高度依赖于时间性，被命名为“时间”的哲学问题是统一的问题。在采取圣奥古斯丁的心理主义时，胡塞尔将整体性置于心理自我的即刻性之中。两者的缺点在于丢失了普遍性，皮尔斯则认为我们可以思考普遍性。正如死亡是“每个人自己的”，

心理自我的时间整体性被限定为一个人的即刻意识。显然，这只是思考时间的一种孤立方式。难怪利科感到有必要通过运用一种外在的实用逻辑来纠正这种局限性。

对现象学—阐释学传统而言，电影理论中的一个“天然”优势是其固有的心理主义。接受美学和读者反应论充分展示了这一点。这一传统顶住了梅茨的大声抗议，并与陈述活动理论结盟，而陈述活动理论最初是一种纯粹的语言学理论。梅茨的反对有着强有力的基础：陈述活动与身份及主体性问题之间没有原初的和真正的关系。我们稍后将会看到，陈述活动完全可以被理解为符号过程中的二项式确定。所以，对能为阐释学提供好处的交互主体传达而言，并不是“自然的”环境。这甚至不算是对叙述独一无二的追求。相反，其独特之处在于，如何以一种即刻的意识从原初的时间中思辨叙述塑形的时间性。在这一层面，必须提出批评性的问题，并根据被剥去的能力解释叙述的真正性质。显然，叙述统一性依然取决于时间即刻意识的统一成效。这包括了可以沟通的东西的公共性质，但同样具有在叙述中完成社会性分享的公共性质。然而，这些分流不是与其他选择相比较，而是与核心相比较，这就与康德的时间概念论证产生于现象学拉开了距离。所以，其留给我们的任务是进行批判论证要从皮尔斯视角看待问题。

皮尔斯与以上所有三种选择相反。正如其他那些概念，他的概念必定会影响我们对电影叙述的理解。其符号学中具有两大优点，第一是提供了关于电影叙述更为准确的看法（参看 4.5）。稍后当我们探讨如何通过叙述创造审美对象时，会发现第二点好处。

不管在哪种情况下，德勒兹和利科都共享的优点是，阐明叙述不可避免的时间性本质以及叙述源自时间而非对象。所以，叙述的语义核心不是一个概念而是一次行为。

跨叙述时间和美学是相关的。这层意思可以只是源于叙述的第一相关项，并通过审美化的叙述。这种阐释的原因与叙述自身的性质相关，叙述没有考虑具有超越叙述意义之上的阐释。不管怎样，故事的“道德”并不认可这样的意义，因为“道德”只包括目的论，并只是另一种陈述叙述目的的方式。叙述不能被拓展为用叙述塑造的生活。在某一点上，一种叙述的陈述活动会终止其叙述合约（一旦完成时），在此基础上，叙述时间也会结束。只有当生命不再存活而是被再现时——也就是说，出于一种责任或作为一个目的地而形成时——才会成为叙述，但却要付出活过一次的代价。只有这样，叙述才可以与其他者相融，并通过一个具体叙述文本的我—此刻—在此的陈述活动，被假设为具有

实在性的陈述活动。

根据其构建元素，我们可以以两种方式形成叙述符号及其目的论意义的变性。将目的论还原为二项式——比如，当它被还原为紧接的下一个事件——并因此作为“悬置”而体验时，叙述相关性同样可以以单子式实现退化（先前被省略为运动）。这更多的是一个比喻术语，并作为几乎与“运动”相反的意思存在。在它成为变化之前，是先于运动的时间意义。其逻辑生产形式的有趣之处在于，一个运动并不是物理单位，但它仍然是叙述逻辑的单子式退化。这样，它很接近感知——审美（以皮尔斯的意思来理解）。现在的问题是，叙述时间性中的感知是什么？这似乎自相矛盾。从本质讲难道不是知识么？我们需要知道叙述目的，叙述行为的目的，叙述行为从不是可视的，以便能明白一个单独的运动。然而，不可否认的是，目的论确实构成了叙述。所以，下一个问题是：我们在一个目的论中能感知到什么呢？

叙述目的论所要求的最初认知当然是目的。然而，被裹入这种认知的是一种实用主义价值，它在叙述中为所欲求的结果赋予了价值。作为一种规范性价值，这十分独特，因为叙述不是完全意义上的行为。它自身不是由一种直接的真值所引导的，而是只固定于叙述行为。而叙述行为是真实的，因为它担保能创造一个人为的世界，而没有进一步的现实性限制。作为目的的最终价值，叙述是一种价值，能显示出叙述元素朝向所欲求的目的。紧接着这两种规范性价值，叙述携带着单子式的规范性，即不区分的规范性。它只是令人敬佩而不是在是否敬佩之间的选择。正如我们在分析所有自我控制行为的规范性科学中所见的那样，即使先于我们觉察出什么该做，什么不该做，预设一种基本的欲望，对于诸如此类的行为而言也是必然的。

这种规范性价值同样是叙述的基础。它不再是可认知的，而只能以审美的方式被感知。所以，运动只是用时间性来表述基本的、非区分性的实用价值。然后才是在不同欲望客体之间做出选择。这只能是先于行为的一个阶段，和先于开始自身的片刻。尚未在场的矢量，就是时间的停滞而非时间的缺失。没有矢量的时间是一个整体，尚未展开。而作为目的论的双重退化符号，依然是作为意义的时间，而不是作为无意义的物质实体的时间。

这种完整性完全不同于总体性。即使作为一种意义，它也永远不能超越叙述性而成为一种历时哲学。这是一种并非无所不知的整体。叙述性的单子式退化只形成一种可以被“钦佩”的整体，而不是从整体上被掌握的总量。这甚至依然是一种确定的叙述性，并且不会被还原为一种非时间性的纯粹意象。显然，这种没有矢量的时间同样是没有标准零点的，并用以作为指称点的时间。

作为意义，它是时间展开之前的时间同一性。

关键的实际问题是，作为抵制目的论压力的符号，其叙述性如何展开？对于这一问题我们并没有现成的答案。显然，这种符号的逻辑性质不是限制，没有必然性。结果是它只能被显示或被体验。逻辑限制只作用于目的论。因此，所有显示了运动能做到的，就证明了目的论的阐释相关性和扮演确定性的限制。尽管《创世纪》和《诺言》采用的是一种完全不同的方式，即在所有时间之前还没有目的。所以，《创世纪》中，镜头沿着水流蜿蜒而行，意义也同样显得漫无目的。而在《诺言》中，所有目的都在死亡中结束，并因此没有加强意义的希望。

当建立起指称标准时，时间的再现效果是最明显的。所以，为时间行为放弃零点中的停泊之处有其效果。行为自身是"自由的"，单这一点就有助于形成各种叙述中的陌生效果。此外，那种"自由"可以被认为是这样，并且当它是这样时，结果是纯粹的美学。在《诺言》中，我们将看到关于时间在时间之内被自由释放的最佳案例。

但是，电影可以相当自由地处置时间。由于实际干预，时间可以永远被"认作"一个点（结局、高潮、开头、失望等）。此外，如果无须为了实用指称，电影中的时间可以是一种连续性或流动的当下。比如，在《圣女泰蕾丝》中，有纯粹沉思的片刻。其中，时间没有目标、目的或终极目的，并且没有达成任何东西。在一个片段中，一位老修女正在受洗，而在她的死亡中，时间就是永恒的。显著的是，这发生于在叙述中，如果是在音乐制作中发生，我们不会如此惊异。比如，对比一下弗朗索瓦·吉拉德（Francois Girard）《关于格伦·古尔德的三十二部短片电影》（*Thirty-two Short Films about Glenn Gould*）和让-玛丽斯图拉伯（Jean-Marie Straub）《安娜马德里安娜记事》（*Die Chronik der Anna Magdalena*）中的某些片段。《圣女泰蕾丝》可被视为加福利的顶峰美学成就，因为它为语言松绑，使之脱离了（就时间而言的）现实性。这样，实用主义对时间性组织的理解就变得更松——如果不是完全松开的话。人们或许会说，唯一剩下的就是在场，即时间的流逝。

现在，我们可以用皮尔斯符号学，测试所有电影叙述中最引人入胜的例证：德莱叶（Carl-Theodor Dreyer）的《诺言》（它几乎每次都出现在"百年电影史最佳电影"的名单上）。

附：德莱叶《诺言》中的两种叙述时间

《诺言》当之无愧地算是一部出色的叙述之作。然而，将其限制为叙述，

则是对这部片子的最大伤害。事实上，它是一种范式，说明了由叙述构成的"目的"如何能被叙述方式超越——"目的性"本身如何让位于超验的时间瞬间化。

被誉为"穿越时间的秩序"的《诺言》穷尽了所有的叙述，给人的感觉是叙述可信度发挥殆尽。但是，令人吃惊的是，对于电影印象和效果而言，可信度的差距并不是关键。对任何其他紧密相连的叙述而言具有破坏性的——我们将会看见——已经受助于德莱叶的电影形式。现在我们的处境是要掌握时间不同产物的微妙之处。而没有理解时间模式的话，要做到这一点是不可能的。没有这种微妙之处，我们只会感知到目的论，而作为一个目的命令的叙述中的所有时间（图式），正如《诺言》所示，对于复活的时间性而言，这会是一种灾难，这种还原的时间性会错失德莱叶叙述中的微妙之处。更甚者，我们还会错失关于同一主体的这种叙述与戈达尔叙述之间的巨大差异。

或许刚才这段的大致描述已经做出了令人吃惊的论断，发现任何再现式的含混性是容易的，因为含混性会产生关于对象独特性的再现式问题。但情况显然不是这样，所有一切都再明白不过。就这方面而言，《诺言》完全不同于戈达尔的《向玛丽致敬》，后者以审美的方式把玩再现对象的怀疑意义。修辞手法是戈达尔摆脱无意义的僵化话语的方法，德莱叶则留守在叙述塑性之内。他没有通过迈出银幕朝向观众（这正是修辞电影所做的）而获得他所做的，德莱叶通过永恒之门，安全地从银幕背后或在银幕之上离开了银幕的时间性世界。尽管两部片子的主题十分相似，但德莱叶的片子完全不同于戈达尔的片子，且更不同于电视布道者的节目。借助皮尔斯的时间理论来证明《诺言》的理由在于，它涉及完全的符号化过程中时间性的不同形式与叙述。

很少有人从时间性这一视角来阐释《诺言》。时间似乎不是主体，就对其阐释的争论最常见地集中于其宗教或女性主义及形式意义。然而，复活不仅是叙述枢纽，甚至标题也不是叙述枢纽。这一事实本身就应该说明了一些东西。作为一项叙述工程，这当然很困难，并需要极为宏大的艺术。没有这种艺术，制片人就会不停面临一个危险，落入平庸的迪士尼童话、危机—反转型的奇迹，或许只能是一厢情愿式的想象。德莱叶要成功地避开这些陷阱，也就必须找到一种方法来应对时间：时间的终结，在死亡中完全静止的时间，并且以强调为开始。《诺言》中的时间不是主体本身，而是主体"复活"的可能性的条件。在此，我们所有的书面描述都受制于句子结构或叙述梗概——在某个目的的规则之下（定义明晰的符号分类），并因此陷于其目的论中。据此，电影艺术不是受这种时间性存在模式之束缚的。

每部电影在电影评论中都有其自身的命运，德莱叶大多数电影都是如此。确实，就如何阐释看似并非完全隐晦的作品，学界曾有过持续的争论。德莱叶因其精神性电影艺术、其美学及其人文主义而为人所赞扬或憎恨。在关于德莱叶的书中，博德维尔批评了那些既定的思路：认为德莱叶毫不费力地、清楚地并理解性地制造意义。相反，他坚持认为在德莱叶的电影中，不连贯性甚至奇特性有待我们去发现："如果我们将这些电影解读为关于某种不确定的宗教或心理状态的内容，我们就应该能够意识到这种无限的弹性阐释原则付出了无趣的代价。我将试图显示电影的首要重要性不在于主题，而是形式或感知。"(1981：3）确实，正如艾柯所说的（1979：19－23)，坠入"类型过度编码"的诱惑，总是出现在电影话语中。德莱叶在其叙述中运用了强烈的小说式传统手法。的确，一旦设置了叙述事件过程的类型，就无须将任何事物都说出来。德莱叶的电影使自身被视为主题的变化，其中没有一个是隐蔽的或完全新颖的叙述类型。德莱叶本人在采访中反复强调，他总是尝试通过坚持观众的观看行为以尊重他们。但是，这种留守于传统束缚（就叙述而言）的策略选择，并不排除德莱叶的原创性。他不能被阐释为仅仅是"交互间性竞争"而已，电影话语应该尊重他的论断，即在某一个点之外，他只对他的艺术良知负责，而不对观众的认可负责。

女性特色：德鲁齐（Maurice Drouzy）看《诺言》

那么，"真正的德莱叶阐释"之战是关于什么的呢？当然，其中最怪异的论点涉及将阐释基于传记事实，或甚至基于德莱叶的自传陈述。当这样认为时，我们就已经撤退到了一种残忍的电影导演论中。显然，通过他的影片正在交流的，不是德莱叶这个人。相反，电影所指的不是它们的幕后导演，而至多是影片中的作者情况。在完全不知道传记事实的情况下，电影是且必须是完全能被读懂的。大多数阐释者通常承认这一点，但是，在阐释中有一个传统，即试图从与意愿格格不入的意义来阅读文本。所以，文本立即成为心理分析要破译的症结。据说，以这种方式，我们可以解开意识形态或作者的内心自我。在后者的情况中，这必然会导向治疗性的叙述，在这种叙述中，人格将本人定义为其自身的历史。

这有可能成为德鲁齐（1982）的话语，他（令人信服地）推断出德莱叶生身母亲的身份，并且同样（不那么令人信服地）推测了其生身父亲的身份。当德莱叶本人十八岁时，也着手探究过自己的身世。当后来得知德鲁齐的发现时，他三缄其口（除了告知自己的妻子以外）。德莱叶的"官方"资料显示出

他的童年十分痛苦——某些电影评论家也曾强调过这一事实。在这些“客观”参照坐标的前提下，我们几乎不需要想象就可以猜到德莱叶的人格是如何形成的。相应地，德鲁齐讨论德莱叶受伤心理所导致的取向时，有一个例外：他永远迷恋一个受伤的女子形象，并且这个女子努力斗争使自己摆脱束缚。这一症状只出现于他的电影中，而不涉及其私生活或其他方面。德鲁齐的意思是，德莱叶电影叙述必须被解读为对过去某种心理分析式的重演。但是这是属于什么呢？恰恰是那些由德鲁齐成功掩盖的一部分事实，他治疗性的叙述重构应该是德莱叶的母亲，约瑟芬·妮尔森的隐秘心理状态。此外，他在写的时候仿佛有接近德莱叶自身内心的优势，他用“尖锐的分析洞察力和深度视角”推演出德莱叶的受伤经历。这种知识属于小说家的领域和特权，而这种推测在史学叙述中是不可接受的。

除了上述方法论问题以外，德鲁齐的主要问题反映在他为撰写这种传记所陈述的理由。他为自己辩护，反对从德莱叶的家庭中探出隐私，认为他成功收集的信息将帮助我们明白德莱叶在其电影中想表达的东西。如果真是如此，德莱叶的作品则只是一种极端怪异的“做工”——心理的劳作，丧失了所有的普遍性，因为这只是反映了他个人的创伤。从阐释学角度讲，这样一种方式只能被算作治疗性的。我们不得不排除德莱叶所有关于真实的论断，并将它们阐释为扭曲的真实论断。德鲁齐对德莱叶作品的阐释具有一贯的治疗性。带着探索者的自满口吻，他通篇写道：德莱叶只关注展示那些成为不值得信任的男人的受害者。德莱叶的伤疤“症状”构成了他从无法忍受的破坏性折磨中寻求救赎的受伤心理：从《总统》（*The President*）中的维多利亚·立普特到《圣女贞德》（*The Passion of Jean of Arc*），再到《复仇之日》（*Vredens Dag*）中的安妮·佩德斯多特，以及《葛楚》（*Gertrud*）。只有这些才使得闻所未闻之事（如英格在《诺言》中的死而复活之奇迹）成为可能。即使这会使德莱叶的主体被认同为可与其他作者陷入自身电影的程度相比。作为一种解释，它具有麻醉性的危险。

电影理论家不该是心理治疗师。他们不应该试图通过其电影来解释德莱叶本人。他们应该就事论事地理解电影，而不是将其作为症候来处理。德鲁齐对《诺言》的阐释遭到反对。他所谓的对德莱叶作品的“正宗”阐释是朝向反对“精神主义”的占用，那会使他的占用成为女性神秘的反宗教注释。他认为，四十多年来德莱叶曾在着手做一个宝贵的项目，而最终终止了，那就是关于耶稣的一部电影。而《诺言》和《葛楚》都是为这部电影所做的准备（Bordwell 1981：221）。

要替那部流产作品寻找互文本线索，只能回到其发表的剧本。为了展示该片的非宗教含义，德鲁齐的看法如下：第一，耶稣是亲闪米特人的，但他是“犹太人之一”。第二，耶稣碰巧陷于反对罗马人的政治斗争中。他只是一个典型的受害者，一位理想主义者，不知道向政治纠葛妥协（根据德鲁齐为准备像《诺言》这样的电影的项目而言）。第三，德莱叶剧本中的奇迹很容易解释。然而，德鲁齐并没有说：如此解释剧本中奇迹的，正是德莱叶。这恰恰意味着，他将德莱叶廉价地解读为一部童话。第四，耶稣宣布自己是道成肉身。第五，所有这一切背后的原因在于“对神的信仰意味着，对人的背离”——一种尼采式的论证。第六，耶稣站在穷苦人的一边，尤其是穷苦的女人。德鲁齐赞同这种观点，指出，德莱叶在剧本中曾写入三个有关女人的场景（并没有说明还有更多）。

这是对德莱叶剧本的阐释，还是德鲁齐的神学专论？德鲁齐甚至没有确切地表达德莱叶的叙述。当然，与《诺言》相关的是，德莱叶确实曾计划拍这部影片，并且不想完全废弃他的观点。在此，约翰奈斯严格依照《耶稣》中化身方面的内容，在日德兰半岛，就像将耶稣描绘成阿拉姆犹太人，而非北欧人特征的托瓦尔森基督。对于德鲁齐而言，尽管耶稣是具有革命性的，却压抑了与上述相反的指示，而事实上，相反的指示在德鲁齐的表述中显赫地塑造了奇迹以及耶稣对自己身份的宣布。然而，一旦我们注意到在《耶稣》中没有对奇迹的“常规”解释，德鲁齐的构建就是完全失败的。这代表了德莱叶的历史忠诚度，即他并没有将耶稣展示为神。福音书中出现“神”的地方只用以指他的天父耶和华。在以色列，耶稣只出现于启示的、先知的和诸如弥赛亚（等同于被膏之人）的神学术语中——耶和华的仆人、神的儿子、人子等，并且与他同代的人也这么看他。

德鲁齐是通过论证（自公元3世纪以来）新约神学概念的缺席，从而拒绝了一种历史观点。德莱叶没有压制德鲁齐的论点，所以我们发现所有说明耶稣在世时神性的场景（通过他复活之后的门徒）逐步地得到了阐释。比如：拿撒勒的整出戏（Dreyer 1971：182），撒玛利亚妇女得知耶稣就是弥赛亚的那出戏（149），彼得承认耶稣是弥撒亚；甚至主显圣容那一幕中，摩西说道：“你正是神的独生子，被选到世上建立他的王国。”如果有单独的论点可以驳倒德鲁齐的阐释，那就是德莱叶不仅保留而且更改了那一幕。

德鲁齐神学论文的性质让人无法把握，他对《诺言》的阐释是质量低劣的阐释。它没有以形式观察为基础，而是练习应用错误的神学论点来分析一部电影内容。就此而言，耶稣施行的神迹就成为《诺言》叙述的核心，在这部影片

子的叙述中，约翰奈斯再现了耶稣。很明显，任何将耶稣风格化为一位革命者、传道人或类似的人物，都不是德莱叶的兴趣之所在，正如耶稣的治愈力量和救赎的场景也不是德莱叶的关注点一样。在《耶稣》中，没有关于复活的叙述。而复活叙述在《诺言》中的重要位置，足以证明它对德莱叶而言是至关重要的。所以，德鲁齐试着解释惊奇的“复活机制”（340）部分是神秘的愚人，孩子以及“女人”（343）。后者是一位为了和解而牺牲的受害者，或许更准确的说法是，英格已经成为德鲁齐判断阐释的受害者，因为在《诺言》中根本没有什么让我们坚持认为，所有人都应该为英格之死负责。与男人的冲突不是她致死的原因，但是她的复活为男人带来了和解（彼得和莫顿）、治愈（约翰奈斯）、信仰（麦克）以及爱（安德斯，同样还有安妮），并且使她的女儿有了母亲。简言之，神学和该剧本作者称为救赎的充分性，以及新约和英格所指的“生命”（即诺言）。

讨论德鲁齐对心理主义的信念没有意义，因为电影本身没有为这一方向提供暗示。他对叙述的重构明显集中于发现那个女人的救赎力量。有时，他甚至大错特错——比如，当他说德莱叶从视觉角度构成了一个只是水平的世界。为了证明他所指的这个词的修辞意义，他又说道：“在天上无处可逃。”以至于德莱叶用他的低矮、泛光的天花板创造了一个监狱式的氛围。与之相反的是，博尔根家族紧闭的世界被天堂的无边无际所击破。开场奠定氛围基调的镜头之一：约翰奈斯出场并从下往上看的角度，还有在日德兰半岛的沙丘之山上布道。与此相匹配的是，阳光涌入放置英格棺材的屋子里。在这一刻，没有围绕狭小世界的天花板，而是呈现一片真实可视的“无处可逃的天空”。

德鲁齐的神学设定是错的，甚至他的阐释明显与德莱叶的意图相反。任何法则似的认知努力都必须将自己限制为叙述“目的”，这个“目的”是一种时间模式，但是尤其是这部片子的阐释不该被限制为这种意义。同样还有其他模式的时间认知（以叙述形式），包括试推认知模式。这避免了有关《诺言》的宗教含义的无谓争论，这部片子的宗教意义被理解为法则式的认知。然而，这部片子说明宗教认知不是去运用普遍法则。一定要把这部片子阐释为“宗教”意味吗？我们要像清楚决定叙述世界的阐释那样来决定这个问题。《诺言》的叙述尤其清楚和封闭。基于这个再现基础，通过一个严格的时间性秩序，德莱叶从时间中创造了一个时间维度，即一种不同的时间。

《诺言》的叙述

将我们的意图限制为叙述后，我们可以（通过依照等级思路）更好地澄清

空间时间再现这一面。《诺言》恰恰包含了三种再现世界：除了最主要的一种以外，还有博尔根家族关于约翰奈斯研究的故事和精神治疗的故事。此外——相当重要——且与主情节并存的是，因约翰奈斯精神失常而含糊不清的疯狂世界。这三者之间的关系远不是以“平行蒙太奇”电影拍摄方式的简单并置。在没有混为一体的情况下，它们彼此评述，但是从未碰撞。对于一个经典叙述而言，它违背了亚里士多德《诗学》中的基本原理是很不寻常的。第一诗学定义是：悲剧（话剧、叙述）不是模仿人而是模仿行为与生活以及幸福和不幸的命运。在《诗学》中，我们发现刚好列出的三条前提：第一，行为的完整性；第二，全部行为，即行为的所有部分；第三，具有一定长度的行为。德莱叶和芒克（Andrzej Munk）将话剧行为的逻辑部分置于另一路线。逻辑的整体性是通过一个开头、中间和一个结局所取得的，这使一个行为没有结局或不会以第二个行为继续（就如当前的情况）。如果有什么怀疑的话，我们必须建立各自的“中间”点，这被定义为命运改变发生的点，而在《诺言》中有两个这样的点。

德莱叶的叙述艺术在于我们无法确定出现哪个世界。由于约翰奈斯同时属于各个世界的一部分，自然成为关键性人物。因为叙述模仿的不是人，而是行为，所以在此局部性不是问题。两部话剧共享邻近的空间：博尔根和彼得·皮特森的家，还有三处定义不明的场所：山丘（寻找约翰奈斯途中），麦克割芦苇的沼泽地，以及博尔根和皮特森家之间道路的不同延伸。德莱叶仔细地从视觉上建立了一个时间性整体。他避开了伏笔和倒叙，因此，一个例外就显得尤为显著。叙述包含了关键性的时间省略：英格死后，约翰奈斯消失了三天。所有这一切为《诺言》构筑了一种时空邻近性结构。

惯例模仿、情节结构在《诺言》中都十分直接。除了最后结尾处有一些意外。个体人物的行为与反应，一旦经介绍，都是正常的、可预见的。叙述场所在刚开始的一幕和音乐中就建立了，在这之后，又陆续引入了每个角色。德莱叶颇具技巧地把约翰奈斯与开启叙述不平衡的人联系起来。所以，观众接收了所有必要的实际线索，从而将所有事件排序为单个任务的有意义的时间序列中。这些任务是反主角的人物组合为单一叙述行为的单一世界。一旦确认了主要任务，主要演员也同样明确。一旦任务完成，故事讲完，所有其他任务也必须完成其辅助性的功能，这是主线。

但是，德莱叶的电影因为简单而十分具有欺骗性。要真正理解《诺言》，我们就必须既向前阅读又向后阅读。当我们这样做时，另一个世界就会从各个方向展现。在每个世界中，相同的事件具有第二层意思。如果我们以一种有序

且分开的方式来看待它们，不同世界的问题通过主角、任务与行为就得以解决了。以第一场为例，这个问题是公开的，却只能从最低程度上是如此。第一次选择性阅读要求博尔根成为主角。他的任务关系到为部落及其黑羊的家族传奇型的关怀。第二选择置约翰奈斯为中心。现在，世界是神的国度的来临。所有的事件成为其隐藏之所的符号，而这为观众灌输了最终事件的预兆。所有这些产生了鲜明的时间性质。家族传奇扎根于过去，而过去投射其阴影。王国就在此刻，但无法看见——在这个隐藏的耶稣/约翰奈斯世界中没有历史事件，它已经发生（透明的耶稣叙述与约翰奈斯疯狂世界相并置）。它必须依然出现。这一潜伏的线索尤其强烈，说明了无限开放性中的叙述闭合。

就诗学而言，这是一种不可能的叙述。尽管它展示出英格复语式的特征：在时间中没有真正的时间。什么才算得上是时间呢？叙述是模仿惯例行为，而非人，实用逻辑通过任务的完成而结束行为。这种复活不是问题的解决。在这个序列中，焦点绝不是“重塑的秩序”——即不是聚焦于重塑最初的不平衡状态。相反，我们见证了那个世界中的人是如何迈出他们的“这次焦虑”以及他们如何永远进入这个世界的（Dreyer 1970：298）。对德莱叶来说，这次时间的转换相当重要。然而，事实上，这是他直接形成的时间，而且是仅仅通过电影拍摄所取得的时间。它呈现为一个符号过程，并且严格而论，无须语言中的辅助性符号程序。英格的生命，以及约翰奈斯在其新身份中的存在，都不能被简单想象为沿着同样轨道的延续。目的论被悬置了。尽管如此，也没有对博尔根世界的紧凑性构成威胁，这是由于两种模仿以独特的方式交织为一体。我们无法决定哪一种占主导地位，因为主要事件在两个世界中都解释得通。它们只是在其接近相同再现世界的时间性方式上相同。那么，德莱叶是如何获得这种独特的时间性效果的呢？他是如何成功地同时创造了两种时间呢？作为传奇的“偏好”阅读从一开始就稍微有所不同。天国的启示隐藏于用镜头处理约翰奈斯的场景。传奇的压倒性证据显示出约翰奈斯相当古怪，是一个发疯的先知人物，但镜头显示出他确实是一位先知。低镜头角度、崇敬的距离、云层围起的框架——所有这一切都显示出他是被应允的那一位。从结局（即英格的复活）来看，这才是开始。

就陈述活动和叙述认知而言，在此，它所意味的只能是就其时间性含义而提及的。叙述言说的陈述点是结局的测试，完全告知了目的。正如每个陈述活动对主角及其任务做出判断那样，观众被称作一位裁判。就这部电影而言，惊险的体验——以及叙述美学——在于逐步修改这种判断。陈述活动是一种理论建构，它是叙述可能性的精髓。诗学普遍概念是令人信服的可能世界。只有可

能之物才能够成为诗学之对象，甚至当诗人再现出真实的事件时也是如此。所以，一次事件的事实性不会使这件事成为可被再现的，只有一件事件中的可能之物，才能确定陈述者的叙述性和可信度。诗歌是关于世界的，德莱叶的电影能被视为生产，呈现出在两个世界之间做出选择，并且由此而成为分离世界的斗争。然而，它没有根据进展下去：它不是一个警匪故事，其中两个选项中必然有一个是（从外延角度讲）欺骗性的。

这部电影同样清晰地证明了陈述活动是不可避免的。它们真正唯一的功能是允许我们理解任务本身。只要观众明白电影是关于什么的，就与陈述活动共享了关于叙述行为价值对象的知识——即任务——并且能够判断完成得有多好。然而，《诺言》是一个奇怪的例子，其叙述没有明确的"关于什么"。将文本统一起来的，其统一原则被急速改变。接近结局，也就是当英格临死时，家庭主教的"任务"不再有意义，并且无法完成。如果第二统一原则到那时还未发挥作用，传奇就只能在英格醒来之前变成一个悲惨的僵局。它甚至没有解释一个家庭的衰败。一切都是松散的结局，包括约翰奈斯的消失及其最终毫无意义的回归。博尔根的任务不能完成，但人们没有注意到这一点——也就是说，主角身上没有与日俱增的不安，只要由其自身陈述的选择世界确定为盛行的叙述的可能性。而这只有在天国才是可能的。

这些世界只有靠电影拍摄方式才能统一起来。不存在评述或其他操控的干预。这些在戈达尔的《向玛丽致敬》中的修辞转义中更为典型。关于两个世界的一种叙述所取得的成功更为出色，因为甚至都没有叙述可能性支持第二个世界。这种不可能性源自主要传奇世界的叙述逻辑，而不是源于干预以外的作者性因素。从内部必须发展出与约翰奈斯不断增长的可信度相连的单独可能性。在他从疯狂到主要陈述情况的轨迹上，约翰奈斯同样改变了他的作者角色、他的"叙述权力""叙述合约"。人们曾评论过他（解释他从牧师到观众所体现出的疯狂），现在，他开始评论（看且真正地理解）那另一个走投无路的世界。

陈述活动建立了一个目的，并且为了这个目的，它建立了某种时间模式，为实现这个目的（叙述目的论），我们能在不同的时间性中观察到对立的陈述活动，正如在延伸世界中能看到的那样。尽管一部作品包含不止一种陈述活动是相当不寻常的。即使是最为严格的平行蒙太奇电影也不具有同步的"双重特征"。电影中的任何事物都在不同程度上是彼此关联的。因此，在《向玛丽致敬》中"玛丽的人生"这部分的作者是米韦尔这一事实，也不能妨碍我们将一部电影所有部分视为一部电影，允许这样的时间性逻辑是将第二部分阐释为第一部分的延续，而第一部分暗示了一个叙述目的。只有通过这种时间手法，才

可能设想一个叙述世界，尽管各情节世界之间并不相连。叙述统一原则，即陈述活动征服了这样的差距。然而，德莱叶电影的情况是，统一没有呈现出令人疑惑的空隙、跳跃或明目张胆的推论。它不能与进一步的线索相连，因为所有元素完全与之吻合或匹配。因此，第二种陈述活动是另一种陈述活动在新的时间性中的统一。这种时间性也有一个叙述目的。它甚至不是戈达尔隐蔽的修辞方案，德莱叶的方式是通过时间强制的，而时间又反过来成为目的，并置换了先前的目的。

丹麦人在实践中擅长二选一（在两者之间切换）式的叙述。一种陈述活动完全说得通，但还有另一种不那么明显的钥匙能打开不同的统一，而这种统一通常只见于我们的事后认知中。这种模式可见于加百利·阿克塞尔（Gabriel Axel）的《芭蓓特的盛宴》（*Babettes Gaestebud*），以及拉尔斯·冯·特里厄（Lars Von Trier）的《破浪而出》（*Breaking the Waves*）。在这两部片子里，切换式的视觉在事后认知中变得具有强制性，尽管不是通过与《诺言》中相同的时间性方式获得的。德莱叶对此的掌握技巧是无与伦比的。尽管在事后认知中被揭示为错误，但在第二个逻辑中完全合理的世界和模仿—实用逻辑中存活，这是足够微妙的了。因为各种世界都是统一于《诗学》中的模仿行为原则。这就意味着作为语义延伸，它们必须作为可信的行为空间（即一次实用任务的延伸），而非时空相关性才有意义。然而，整部电影的一次性行为通常被构建为源于单一、连贯、行为任务中的一个实际任务。这些关联的功用不仅证明了连贯地模仿（而非延伸的）世界有可推理的方面，还证明了阅读模型可推理的方面。在《诺言》中，两个切换的世界中都有七种模仿的神话单元，由人物角色和任务构成。众所周知，角色和气质将道德范畴引入戏剧文类。亚里士多德认定"总体上对人的典型再现"优于或劣于"我们"这些普遍人。

第一，约翰奈斯的逃离开启了他精神失常的叙述治疗。他的主要问题是不信任人的世界，但这是在另一个叙述世界中发生的。连接两者的桥梁是，"神圣愚人"式的人物适合于两者世界。

第二，博尔根将他所有的梦视为由于约翰奈斯的掌管，麦克的无信仰，安德斯的婚姻计划，和一个男性继承人之死而破碎的博尔根家族。约翰奈斯的世界认知让他显得像一个约伯式的人物。

第三，安德斯想要得到安妮，却遭遇来自自己父亲和彼得的反对。和他的兄弟麦克一样，他也是属于另一个世界，是天国的受益者。

第四，英格以她卷入他人的麻烦开始，打破了叙述的平衡——尤其是与麦克和安德斯的麻烦。她成了与博尔根相斗争的代理人。此后，出人意料地，她

怀孕分娩，直至胎死腹中并死去。她的位置在约翰奈斯的世界中有优势，因为那是被拣选的启示位置。天国就在她身上，隐藏于她的生命的子宫，并因此成为新生。

第五，彼得·皮特森首先面临的问题是如何将女儿安妮保持在教堂会众中。他的目标变成了赢得安德斯和博尔根本人的信任，因此创立了与（第二项）相对峙的项目。当作为约翰奈斯世界的一部分时，他正好成为与牧师和医生相匹配对应的部分。

第六，牧师和医生没有经历叙述失调，也没有因此在传奇世界中失去目标。他们的角色被限于反应和他们的本职工作。德莱叶没有让他们经历演化发展。他们的角色直到结局也保持不变。在约翰奈斯的世界中，他们成为天国启示的反对者。

第七，马琳和英格以极大的镇定来面临她们母亲的死亡，所以，对于她们而言，没有经历叙述争斗。然而，在约翰奈斯的世界中，她们是最初也是唯一从头到尾并且毫不犹豫地见证了隐藏事物的人。她们直接演示了约翰奈斯对小孩们揭示的天国秘密：到那时，耶稣回答并说道："父啊，天地的主，我感谢你！因为你将这些事向聪明通达的人隐藏起来，向婴孩就显示出来。"（马太福音 11：25）

在这繁多的叙述线索之中，我们并不十分清楚电影是关于什么的。就普罗普的叙述功能而言，没有单个的主角有其"探索"、对抗者、斗争及婚姻。德莱叶的伟大成就是：他成功地将相同的诸多人物串联到不同的情节中去。甚至每个情节的结局都集中在一个不同的人物身上。用普罗普的术语来讲，在约翰奈斯家族传奇世界的轨迹中，没有"恶棍"（反面人物）。人人都意识到约翰奈斯"给家里成员造成的损害"，这使他成为叙述行为的首要对象，其状态伤害了这个家族，污损了其名誉，并损害了其对名声寄予的厚望。但是，所有这些，没有产生"帮助的使命"，因为从根本上讲，没有具备"修复"能力的主角。所以，不能发展合理的叙述行为时，危险就出现了，这会使叙述一开始就立刻结束。因此，所有的诗学努力都付诸东流，因为没有一丝怜悯或情感净化的可能性。当一个叙述完全可以预知时，就扼杀了内在动力。所以，（预示）叙述塑形必须被令人震惊的东西所破坏，情节线索必须被不可见的东西所破坏。除非约翰奈斯受到试验，否则绝不能显示出他的性格和超出常规之处。每次叙述计划都需要其固有的意外之处，因为正是这一点才创造了对主角的怜悯和仁慈的认同。"绝望地发疯"不是一个叙述项目，这种失常疯狂必须形成领悟和伤感。

幸运的是，当这条线索结束时，又出现了安德斯的线索。老博尔根拒绝允许与低位的皮特一族有任何结盟。这个问题造成了损害，有待人去修复，而英格仿佛能并且试着去修复。但她失败了，当她死去时，没有解救的希望。我们再次面临一个叙述死局，看不到剧情的突然转变。而再度幸运的是，更大冲突的出现，让人又看到了修复的可能：皮特森拒绝让他的女儿嫁给博尔根家族的人。在麦克这条次情节线中，老博尔根以某种形式成为反角，但这显然是一个从属结构。用格雷马斯的术语（行动素）来说，麦克只不过是行动者博尔根家族的"对立者"。损害无法修复，就只能减弱平息。但是，最清楚的图式是博尔根一族与皮特一族的斗争（在此，安德斯作为博尔根的"救星"而赢了后者）。逐渐地，这变成一决胜负的局面（其中，我们见到了普罗普所说的童话的经典功能："离别""从一个王国转入另一王国""斗争"以及"英雄标记"）。但是，不能想象胜利或修复。

所有这一切次情节在英格的戏份开始时都戛然而止，且无望地僵化了。戏剧线索得到了充分的发展，可以感受到各种反常或非常规的状态，比如说，（约翰奈斯）精神失常，（安德斯）不幸福，（博尔根）绝望以及（麦克）愤世嫉俗。这些都被悬置起来，并且为英格与死的斗争增添了强烈的戏剧冲击力。所以，从某种意义上讲，这正在成为核心的次情节线，但是带有扭曲之处：唯一具有修复能力的主角发现自己卷入了无底深渊。这不是（格雷马斯所说的）的"资格考验"，它也不能完成一项艰巨的任务，叙述指向一个没有净化的悲剧结尾，甚至都不是一部光荣家族的衰败史。这是否是最终完成了亚里士多德的图式？事情的翻转令人震惊，但没有人经历哪怕一丁点儿的觉悟（即没有窥见"诸神的命运"）。作为任何净化的前提，伤感面临落入空虚的风险。在修辞中，正是伤感促成了论证的飞跃，因此是叙述中的准逻辑程序。我们通过以认同而非推理而跟随前进。但是，我们应该认同谁，以及选择谁的跨界入侵？整个判断过程受到威胁，只有通过一次跨界入侵才能使结合或融合成为可信的。当叙述结局变得无意义并成为无意义的死亡时，就会令人感到相当不满。用叙述学的话来讲，更糟的是家族传奇线索中所有记流水账般的冲突变得毫无意义，以至于没有修复它们的必要。到这一点为止，行动素由不同行动者组成，他们共同成为"博尔根一族"，并与"皮特森一族"相对立冲突。

约翰奈斯正是在此刻登场的。这才是有趣的主情节的关头。这既是可信度的问题也是时间性的问题。如果我们相信他的论断，就会从常规世界接受他的超时间性。约翰奈斯首先是自动授权的，他被马琳一个人送走。两者都极其不可思议。正是从这里，我们得知约翰奈斯的世界总被这两个女孩儿认真严肃地

对待。对于她们而言，这两个世界总是统一的，她们预测了最终的叙述状态。所以，她们俩就担保了“一次行为”命令。对其余的，约翰奈斯只是延迟叙述。理解了这一点，我们就必须做出选择，这样多少解决了约翰奈斯这个问题。如麦克所理解的，他的问题可被认为是他的疯狂。（如博尔根所希望的那样），死是解决的办法么？或者进入精神病院（如牧师建议的那样），或（如医生所希望的那样）突然精神失常？如果所有这一切都不是办法，那么我们必须选择认真地对待约翰奈斯，并认为他在无法相信的世界（必须被修复）中存在问题。间于拒绝和接受信仰的选择在电影高潮时达到顶峰——在灵柩台极具戏剧性的一幕——而这一高潮从影片开始那一幕就在酝酿了。

形式：博德维尔的《诺言》

《诺言》的叙述构建依靠的是一种平行论：约翰奈斯的发疯及其被再现为弥赛亚。他被呈现为常规世界的缺席，但完全在场于其使命的另一世界中。这种平行世界有完整的连贯性，并且因为对神圣叙述的虔诚态度而说得通——耶稣的生命。有趣之处在于，这两个世界同样由于相互评论而彼此关联。“世界”正在评论他的疯狂，并使之有意义。与此同时，约翰奈斯正在确切地评论他观察到的几乎所有人所是/扮演的角色（我的名字是拿撒勒·耶稣）。他这样做有时到了令人尴尬的程度。所以，他从其环境中汲取不同的方式来对付令人不安的沟通局面。他对每个人的反应都十分强烈，从羞耻（博尔根）到震惊（牧师），再到漠视（麦克）和怜悯（英格）。只有和孩子一起，他才发现他正在寻觅的是——信仰。通过他的摄影工作，德莱叶使人确定的是约翰奈斯为每一个人（包括观众）都提出了一个反应的问题。如前所述，开场第一幕验证了摄像机的“忠实”影像，与所有叙述人物的眼相反。在稍后的场景中，摄像机（通过距离、角度）保持了其充满敬意的态度。在高潮场景之一中，女孩们第一次在她们母亲死后表达了对他（约翰奈斯）的信念，摄像机就像信徒一样以180°全景追随着他。于是，对观众而言，约翰奈斯的世界远不是不可通达或隐士般的，只是它完全与其他世界不相符而已。这迫使我们选择，哪一个世界适合那个世界，并且能从其角度得到解释？

如果叙述是对时间的掌控这一点从普遍意义上讲是真的，这种分析就展示出这是用艺术来编织公开和潜伏的线索，而不是通常用的平行蒙太奇，这样一定会对时间维度产生效果。对叙述文本的表层调研迫使批评者在“世俗的”和“宗教的”阐释之间做出尴尬的选择。这一选择不能通过坚持形式手法而规避掉，因为形式只有通过它们的功能才会得以发现。“这种形式手法实现的是什

么目的呢?”这个问题只有在事后认知中发出，即在目的实现以后，更进一步的，区分线索的不是它们所在的空间世界，而是它们不同的时间本质。符号学允许我们更好地理解作为整体的时间性质。在此，我们看到了先前提到的那种跨时间性的叙述结果。不幸的是，我们没有验证这样的寻常材料，因为电影剧照无法捕捉时间。即使整个序列可以结束，它也不得不同时显示两种时间。德莱叶本人在《反思我的技巧》(*Thoughts on My Craft*) 中 (Skoller 1973) 称这一程序为“抽象化”，并定义为“从现实中抽象他自己，以强化其作品的精神内容”。用德莱叶自己的话来讲，这是一种美学成就。但是，它是叙述连续性本身中的成就，不受限于框架构成及类似手法。在当前语境中，要说明的点只是与叙述性有关，即经典的诗学问题。形式确实影响“内容”——确切地说，是时间性内容。与之相反的是，除非我们在时间符号化中解释形式的差异，否则我们无法发现鲜明的线索，更别提“常规”意义和“超验意义”之间的差异。

理解时间的关键是约翰奈斯的叙述立场。如果我们不能解释两个世界的平行手法，我们不可避免地会将其误读为整体叙述的“宏大命题”。我们会将《诺言》误解为格伦特维主义和内心使命之间的教条争论戏剧，或误读为由对基督教的不同理解提供的叙述结局 (Bordwell 1987：144)，或者如德鲁齐所示 (1982：335)，误读为被一位女性受害者拯救的家庭暴君的故事。博德维尔发现《诺言》的叙述结局尤其成问题，并且难以收场。他似乎认为这从叙述角度而言是不可能的，因为他感到德莱叶被迫规避了各种叙述陷阱。问题归结为一个宏大命题，有着其所有意识形态的、超文本的，以及语义过度编码的宏大命题。博德维尔正在提议的命题没有考虑到通常意义上所说的奇迹（在他看来，这样的结局是成问题的)。所以，德莱叶被迫求助于各种反措施，既有叙述的也有再现的。由此可明显看出博德维尔对《诺言》的进一步分析，是如何建立于一个决定性的宏大命题，并且是一个成问题的命题。他所说的戏剧化和稀有性，是为了使“基督结局”成为可信的形式策略：这种宗教叙述的解决方案要求一个奇迹。并非是因为德莱叶是一名“宗教导演”，并且在《诺言》中找到了完美的叙述。恰恰相反，德莱叶的典型叙述统一性在《诺言》中找到了最为彻底的理由——宗教。基督教信仰成为德莱叶最为强大的形式手法。如果叙述汲取了如此强大的力量，又怕什么来干扰呢？博德维尔没有认识到约翰奈斯的“疯”中隐藏的平行世界：“我将说明电影的再现模式，如何将它从对这则基督教故事的任何简单或直接表达中拉开。但《诺言》的叙述本身，由于其所有统一体，都有内在困难。”

这一看法颇有见地，但那些内在的困难并不是意外。它们作为必做的选择呈现在观众面前，一个涉及对切换式的陈述活动的切换式认可和切换式宏观命题的阐释性选择。只通过德莱叶的形式处理，“故事”就应该成为基督徒的故事吗？有充足证据说明“故事”已经不那么简单。故事的世界是博尔根传奇，很难看出这部传奇的结局如何被称作一个奇迹。毕竟，被人注意到的，先前宣布的任务中有哪一个是由奇迹完成的？作为时间性统一的目的起源的一个绝对条件吗？德莱叶无须用形式手法来扭曲传奇，因为它已经包含了其平行阐释或切换式阅读。“基督教”不是为克服形式策略的效果所用的实际手法。此外，两种世界的叙述逻辑（结局）之间存在竞相对比无法通达的情况。人们必须导向其“自然”的僵持，使另一方最终占主导地位。显然，在德莱叶看来，形式手法服务于叙述。它们没有独立承担示意，如戈达尔在《向玛丽致敬》中的修辞。德莱叶无须从叙述表层后面走出来，所有的示意都来自他的演员。

叙述是《诺言》中生产意义的唯一手法吗？所有的意义能以实用主义的角度来描述吗？博德维尔的分析说明了这一点。他的两种形式手法都忠于他的形式主义，且都关注到如何再现实用主义的场所。其再现的问题，时间，似乎被当作理所当然的。在《诺言》中我们已从不同角度观察到（Petric 1975：109）由开场镜头和音乐建立的节奏很重要。所以，德莱叶增加的——比如，用稳定的准音乐节奏——贯穿了整部电影。那么，他所增加的不管什么东西，都是对叙述的增加吗？在实用主义和人物行为表达之外，德莱叶开放了另一种示意的美学维度，一种基于另一种时间维度。美学作为一种短暂的第一位，只能描述出对一个解释项的效应，比如，对叙述的效应。我们不用描绘最明显的形式手法，并解释其意义以获得一种独特的叙述结局，而应该试着将之阐释为一种独特的美学开放性。德莱叶没有选择通过消解叙述结局来获得这种开放性。

博德维尔的主要范畴，“戏剧化”只考虑到了实用再现。为什么“电影摄制法”应该取得一种“文本分离及其再现”？这样一种分离从原则上是没有道理的，因为每个符号或文本必须有一个外在的对象。因此，再现是非空洞符号的一种必要条件（就此，皮尔斯曾有一个颇具讽刺意味的例子——我记得有一个人如下祷告：“哦，你，完满、自足、不足的上帝。”现在纯粹的自我意识是自足的，并且如果它同样被视为充足的话，似乎依照的是，它必须是不足的）（1998：161，第三次哈佛讲座）。然而，博德维尔将其作为与普通言说相对的某种东西。这样一来，它就与古代修辞保持了一致，古代修辞将不同层面的修辞技术看得高于作为分别研究对象的简单祷告。或许稍后某些专论修辞的论文搞乱了修辞技巧多样性的传达和再现语境，因此容易引起误解。作为研究对

象，分离也许是可行的，但却不是在符号用法的现实性之中，符号用法是形式论所要求的，甚至是美学效应可以由一种实用再现，以及一种与“不寻常”的实用主义再现相同的东西来形成，这只是进一步阐释同一个再现的外部对象。形式论或许不会承认这一点，但任何意义是语义的，并且无须就心理效应来描述，它更像布莱希特戏剧理论中的“间离效果”。

显然，从其功能而言，没有哪种形式手法能对时间和再现的叙述性产生影响。在此，空间比喻，包括“距离”都没有意义，因为时间在不同状态第二性中的支点已经是一种独特的“距离”。换言之，在时间中没有分离，只有对差异的比较。时间在叙述目的中所保留的已经是自身，在其纯粹状态中，从时间的二项式中进行经验元素的抽象化，但从未到如此程度，以至于在没有状态差异和延续的单子式性质的情况下，它可以做到这一点。

新形式论似乎只应用于再现，并且但凡它不追求的地方，就会完全忽视叙述的时间性本质。然而，即使在被再现物中，也几乎没有那种独特的观众距离的痕迹（也没有布莱希特的史诗戏剧之核心的互动）。分离的距离预设了与某种规范性普遍性之间的比较。在《诺言》中，普遍性是非戏剧性的行为，并大量运用可能的电影技巧（比如，180°摄像机转动）。与十分引人注目的差别相比，这或许会产生一种隐蔽的阐释。如果可能的话，这将只是一种十分短暂的手法，能在最后一幕中产生某种完全不同的东西，使我们不能发现任何距离。更糟的是，高潮当然会与戏剧化完全冲突。在《诺言》中分开常规和不寻常是没有意义的。德莱叶通过相当普遍的叙述和摄影手法实现了他的效果。他十分“限制地”运用摄影技术，因为他无须更多。《诺言》中的形式很大程度上屈从于叙述，而不是其自身一贯的意义轨迹。

《诺言》中的时间

德莱叶的电影堪称杰出艺术作品，这不仅在于他完成了对一个世界的再现，更在于他对时间的表意。这是一部卓越的叙述，也是时代的创造。因此，揭示这一时间艺术的秘密更有价值。我们从时间存在模式中得知，时间艺术考虑的不只是一种摄影模式，而是通过这种模式去再现时间性。一种是基于时间法则的连续性元素，作为一个符号是由像似性来确定的。另一种基于一种普遍性实用逻辑的一个符号。实用逻辑在《诺言》中是显著的，这是叙述终结的主要性质，几乎没有任何显而易见的来自外在叙述世界的外来元素。甚至连一个平行世界的出现，也不会导致主线中家庭传奇世界的瓦解。这不是有着两个平行叙述世界的新潮摄影术。切换式世界的出现是隐蔽的，并且也不受主观视觉

的“驱使”。我们对陈述活动和不同世界的分析从叙述角度显示了一种克尔凯郭尔式的切换模式。

这部电影叙述结构中的转折点是到访和复活这两场。所以，它们可以更好地体现出德莱叶对时间的掌握。《诺言》采用的是一种叙述形式，但同时它超越了叙述。我们何时并且如何注意到这另一种时间的再现呢？在此，德莱叶叙述的摄影性质发挥了强大的作用。只有摄影术才能通过直接转化逻辑，和改变符号过程中的性质而发挥各种时间性质。实用逻辑基于行为和一个结局的开始，但还有一种时间逻辑——连贯呈现性的时间逻辑。

当然，连续性不只是记忆和联系到过去的问题。《诺言》特别的连续性是一个单子式的整一性，一个终极完整性的连续在场。我们可以立即观察到的是：这种效果可以立即观察得到，它不是我们运用于摄影的一个哲学推断。我们无须用时间理论来观察时间性质中的变化。到访和英格复活的序列具有这样的时间性质，它没有进一步的矢量。从这一点开始，在后来的认知中，我们注意到电影中同样的时间性质。我们很容易观察这些场景，因为它们都与约翰奈斯的世界相连。所以，时间静止给人的害怕印象不是叙述信息，而是直接由电影摄制手法产生的。

与电影史中其他著名的场景相比，就可以发现《诺言》永恒性的独特性质，不是静止的时间，如同金尼曼（Fred Zinnemann）《正午》（*High Noon*）的枪战中令人焦虑的无尽时刻，或克鲁佐（Henri-Georges Clouzot）《恐惧的代价》（*Le Salaire de la Peur*）的永恒。这样的永恒只有通过叙述目的产生，而这个叙述目的在关键考验中达到了高峰。在英格的环境中，（任何目的的）时间都将结束，因此是静止的。停止的钟表正好对应于此刻让时间停止的叙述方式。

这里产生了两个技术问题：这属于哪种符号过程？哪种第一相关物和第二相关物产生这个过程？我们正在寻找的电影手法并非思辨语法的元素，分析顺序中的第二个问题将首先得到回答。

只有当不同状态之间不再比较时，我们才会形成对停滞的印象。这意味着，对于构成我们序列符号的第二相关物而言，强调被置于同样状态的永恒性之上。时间是静止的，只是由于主角只是死了，所以没有更多的意思。时钟静止不动，其他的演员哪儿也没去，只是不停地来回走动。镜头也毫无意义地重复着缓慢、无尽、单边的运动，甚至哀悼者之歌也单调乏味。当没有事可做时，任何事物都没有目的，出于习俗才执行了某些次要的葬礼功能，此刻表现出直言不讳的无目的性。这种无目的性强烈提示我们，类似贝克特的不是等待的等待，因为不知道等待什么。

这些以及其他元素可被统一为不同于在叙述目的逻辑中推进时间的时间性符号。当然，这种延续同样再现了对象。但是，这种再现是永远的，并且不是向前推进的——即它没有促使被再现之物不同状态之间的比较。比如，英格醒来时没有悬置暂停，只有挑战。约翰奈斯将活到兑现他的诺言的一刻。这是该序列的显著特征，而非再现或再现对象。

一旦我们意识到这个符号过程中的第一相关物和第二相关物的独特性质，我们就能更精确地回答第一个问题。有了延续的性质作为第一位，没有强调作为斗争或差异的第二位，这个符号的第三位只能是延续性质的普遍化。这完全是应对和死亡相关的“麻木”感觉。这样一种退化阻止了作为“演化”“目的”或其他完成的时间性阐释。相反，留给我们的是所有时间性的整一性——一个虚空的整一性或没有目的的时间相同性。

只要我们观察到约翰奈斯的来临，就出现了另一种永恒，一种不再空虚的永恒。现在时间是“永恒的并且一样的”。然而，枢纽点的序列没有跌回到“幸福结局”目的性并终止时间。甚至继英格的复活之后，也没有任务可以完成，没有新起点。这就是生活：“现在生命对我们来说刚刚开始。”(298 幕)

所以，即使在这次叙述的关键转换中，德莱叶不妥协地保持新的时间性，并将之作为一个整体。此外，从那时起，再现对象必须改变其性质。如果焦点不再在于存在主体的不同状态，叙述世界也必须同样成为无限的，从时间中释放的对象能靠自己独立于不同的普遍性。英格拜访的阳台涌入了光线，是来自于一个不同的世界，这个世界与博尔根一家没有多少关系。英格的生命没有继续，但却有力地开始。

如果叙述是时间的方向，德莱叶使之朝向一个永恒的当下。在这个符号化语境中，想象英格如何恢复日常琐事以及如何活到老祖母时慢慢死去，是十分不恰当的。叙述不能超过她的复活，若已经达到了永恒的新时代，其中就不再有矢量。所以，它同样可以通过其时间性转变事物的常规实用逻辑，在实用主义原理中的目的论中被表述为“所有可以想象的结果”。所有这些成为一种方式，德莱叶用这种方式成功还原状态差异的二项式元素，这样一来元素依然是一个普遍对象。

德莱叶通过制造不同的时间模式来获得这种不寻常的美学效应。如果没有理解这一点，就会用叙述去理解枢纽情景，关键情节由于其没有终结，而令人不满。然而，这不是重点，这根本不是普罗普式的奇迹的“修复损害”。只有当作为叙述本质的时间没有被赋予对意义的垄断，并且只有当考虑到时间模态存在的差异，我们才能充分认识到《诺言》的艺术成就有多么伟大。

5. 叙述、时间及各种叙述理论

并非每种叙述理论都会将叙述视作生产时间的过程。对“何谓叙述”这一问题，我们有不同的答案。亚里士多德的《诗学》将叙述定义为对实践的模仿。利科则将这种模仿置入对存在的模仿之中。阐释叙述学认为，叙述在延伸的时间性拓展中反映出意识的即刻性。符号叙述学又将叙述理解为一种语言学的元普遍项。对德勒兹而言，叙述则反映了一种把握时间的思维方式，而这种方式将运动分成若干部分。

所有这些理论都对时间形成了某种意识，并且将时间作为一个核心的方面将其包含在各自的理论中，但“时间”绝不是同一个事物。那么，有些理论认为叙述的主要成就是生产一个世界，要么作为俄罗斯娃娃式的多层异化，要么作为外包或内包式的去含糊化策略的相反方向（就像我们讨论的奥尔米的《创世纪》那样）。这个世界的唯一方向性质中，当然有一个不可逆转的时间矢量，但不是像这些的叙述学理论所认为的那样。

并不是这些思维方式中的多元性都会形成有趣的争论，而通常是形成理论综述。我们将在下一层中理清一种将叙述理解为陈述活动的叙述符号学思路。对符号的探讨，已经涉及许多源自说故事和写历史的实践问题。和我们对《诺言》的分析一样，先前的探讨将有助于我们讨论这些叙述理论多元性的基础。

5.1 利科的“摹创”（Mimesis）

皮尔斯、柏格森和胡塞尔处在同一个时代，共享同样的思想氛围，并且都在一定程度上了解彼此。所以，现象—阐释学是皮尔斯符号学不可回避的视角。作为一种文学叙述理论，阐释学是多产而颇有成果的，然而，实效主义却没有形成显著的叙述学分支。

我们容易忘记的是，即使作为一种美学叙述学，阐释学依然坚定地将自己扎根并依赖于对即刻意识的分析中。在即刻意识这一层面，它与符号过程形成比较，所以我们会就这一层面展开讨论。阐释叙述学中很少有像利科探讨的

"时间与叙述"那么全面和深刻的。为了保持其原创性，它将文学、诗学、美学的阐释及存在主义理论的许多线索脉络全面混合于一体。出于所有实际目的，利科的工作确定了阐释诗学中的艺术状态。电影理论依然十分需要对叙述的全面理解。盛行的叙述常识性观念对于目的论依然有着排他倾向，这通常隐藏在和横组合段那样常识性的术语背后。利科尤其关注时间中的叙述源头，而这一领域可以给我们一些启发。

（外叙述和内叙述）角色、主体性、理据性——这些重要的叙述学问题通过其在意识中的哲学问题进入阐释学。这些当然成了各种文学理论的核心问题。在各理论中，它们伪装成心理学常识。某些电影理论高度依赖于这种心理学——事实上，是过于依赖。其问题在于，从心理学角度用拟人手法去认同"摄像机的视觉""人物"以及其他"思考中心"，不能解释作为意义的摄影视觉，甚至某些电影陈述活动理论也处于心理学化的危险中。这些论点所道明的全部真相是将眼睛比喻为镜头，这意味着将意识比作等同于作为准主体的电影。过度伸展一个比喻并不能解释叙述，它涉及了利科理论中所说的批判和澄清的潜能。利科的理论体系鲜明区分了（意识或存在的）即刻层面和严格意义上的叙述层面，所以他可以保持忠实于亚里士多德对叙述的定义为"对行为而非人的模仿"。这将有助于我们将有问题的角色重塑于行为的坐标之中，包括其内在的时间维度。

许多这样的观点都依赖于它们的哲学基础。从皮尔斯时间理论视角出发的论证会指出这些观点是否可以同样被理解为意识环境中的符号过程。如果这一做法依然只是换汤不换药，就没有意义。在这场讨论中，区分利科叙述学中的三个主要立足点十分重要，因为每个立足点都有其自身的回应并且不是像一个人所想的那样紧密地与其他线索相连。这三条线索是：(1) 胡塞尔，尤其是他接受了圣奥古斯丁（基于其共同的心理主义）的观念；(2) 与亚里士多德的诗学基本一致而形成的人的行为概念；(3) 存在主义分析以及阐释学，以海德格尔的"操心"形式为时间和行为之间提供了缺失的联系。当我们剥除其外衣只看其纯粹的论证时，就能更清楚地看见利科的理论构架。分配给时间的关键角色是什么呢？通过理解这个角色，我们可以回答以下这个问题：所有这一切是如何变成时间的？

我们并不是凭直觉就清楚地知道，为何时间能执行这样一个核心功能。如果有一个更简单的理论，比如构建主义，那么任何事物都可以以认知方式随意相连，因为首先有一种数据之现实性的观念。所以，问题显然不存在。但与此同时，认知主义者没有进一步承认任何类型的真理，因为在认知图式中有终极

任意性。用功能性的话语来讲，这等于现象主义，但其影响却没有那么彻底。依然有像认知本体性基础这样的数据，然而，现象构成了不同于本体性基础的根本性区别。

这种方式产生了一个问题——现象如何成为一个整体。它们只能以呈现于一个意识之前的方式来做到这一点。康德的现象主义通过判断的范畴形式而统一，而皮尔斯坚持论证所有现象的范畴—关系构成。现象学做了不同的选择：体验模式——体验本身及其即刻性。现在，没有可以与作为构成整体的体验相比的时间。如果我们除了通过被体验别无他法的话，那么，就时间而言只剩下一个问题：这是一个常人，是由于其自身，还是由于他人必须被体验？打开精神形式和客观存在之间的这种空隙之后，我们必须回头看一下康德所选择的统觉形式及其附带的反问题：关于运动的客观基础。于是，亚里士多德的物理时间概念变成一个有趣的反立场。而利科的“对抗/匹配性”时间概念总是物理时间，它受限于可估量的运动或“在运动中的某物”，它是（物理）时间的本体论定义。正因为与运动相关，所以紧密地与形式质料说相关。

一旦本体论推理不再是可行的，“变化”就成为一种复杂的思维。如果这样的存在不再执行总体性的角色，就一定会在主体性中得到“重建”。在福柯看来，这种重建的不利之处在于，它只是作为复制品而存在于一个平行主体中。作为副本，它不再是经验主体的一部分。这样的时间不能被感知，但任何事物都在时间中。基于这一点，唯一相关的问题成为超验美学中感知的先验时间形式。它从思维中所派生之物降为（范畴的）图式，在其中它们产生了三种时间性质：永恒、连续和同时性。这些属性依然是形式的，即使如此，它们也能相当不错地描绘出实际的时间体验。亚里士多德理论似乎没有这样迷恋总体性。根据运动的前后顺序，他将时间理解为可数的。

然而，物理运动的可数性意味着思维能够计量。只要思维不被看作存在的对立面，就不会产生时间的心理构成问题。然而，圣奥古斯丁将思维视作时间现象的基础，排除了物理确定性。“时间是什么?”——利科带着圣奥古斯丁的疑问提出这一问题。并且作为一个答案，他找到了“意向”和“心灵的延伸”（重新发现的心理概念对胡塞尔相当重要）：我，作为一个意识的主体，只能沿着过去和未来这两个方向来考虑时间。这是利科（1983：19—53）如何解读圣奥古斯丁的论时间（《忏悔录》，第十一章），在这概念中，圣奥古斯丁发现了如何解答怀疑论者所认为的，时间只不过是位于过去和未来之间的东西。事实上，当我们试着估量时间性时，过去已经不复存在，而未来尚未到来，留下的只有当下。然而，当下是位于未来和过去之间的无限小点。因此，根据这一谬

误，时间并不存在。所以，根据这一难点，圣奥古斯丁求助于普通的语言，它允许我们理性地言说并思考时间。

圣奥古斯丁的有趣之处在于，他使我们有可能解决时间统一性问题。这就是为什么胡塞尔（1966）再次提及他。胡塞尔甚至重复了列举的歌曲，确实很好地显示出，时间如何在三重元素组成的当下成为心理总体性、时间的风格符和延续：在时间意识的内部，时间是一个“尚未到来”的风格符，并且刚刚流走。“我”挽留它，与之同步的，从不可感知物中，我即刻期望一个感知。在另一端，它“再次”被“湮灭”。“稳住”这两者间的距离产生了延续，当下这一点及保持就是一体，一个时间性的总体性。

尤其重要的是时间性质中的基本二元论——相同者和他者。海德格尔和福柯都认为时间性的所有未来发展都是通过这对二元关系显明的。基本的看法是理解延续这一形态，作为其意向性中存在的一个相同者。而意向被胡塞尔称为“意向性”。所以，它不是一系列意向对象，可以改变，并可以因此被系列化。他者必须明确区分开，因为他者向回流入湮灭之流中。它可以从这种流动中以任意的秩序通过记忆被重新找到。作为想象，它只是模仿了原初意识的模式。所以，最初曾是的源点，现在在回忆中可以被任何开始的点所占据。这恰恰缺乏一个包含时段的时间光晕。相反，最初的记忆是一种流逝，直到它降入流的那一点为止。再度记忆将意象从真正消失中带回来。它在再现中形成了时间对象。

胡塞尔的论点强调了时间客体的性质已经是“一个接着一个”，并且因此不是对想象系列化行为的结果。相反，他者只有通过重复才能被掌握。历史、故事都是“重复的”，因为它们的对象是他者，融入了湮灭之流。一个故事发生了，被想象为“仿佛”有一个时段，本质上的这一严格区分是我们必须为时间总体性付出的代价。他者被留在外面作为时段的断裂，与皮尔斯的时间存在和思维的连续性格格不入。这阻碍了任何外在于时段的事物，使之不能被视为一体。当我们通过回忆将其拾起，放入“时间光晕”中时，它至多是再度被给予，但不能保证完成的一点。过去与融入湮灭之流的那一点的即刻过去完全相称。通过回忆，我重新激活了它。因此，它通过设置一个“开始”的任意点（这个点将之融入时间意识中）而成为再次的意向性。通过这些设置（这些设置为每个初始点分配了不同的位置），我们构建了一个时间序列。再度意向性的机会在于，它“重复”了第一个，并因此以类似的方式创造了作为前记忆的内容。同样，在被重复的内容中也有期待，而被重复的是在当下充实的。因此，当下同样为重复“着色”。获得了即刻意识的总体性以后，我们就剩下了

三个问题：第一，我们如何获得不同记忆之流的统一性？胡塞尔认为，作为整体性的统一性是建立在意识统一性的基础上的。第二，如果两种意向性共享同一个当下，我们必须依然从形式上构成这一点。否则，它将不可能确定两个事件是同时的。第三，胡塞尔必须回头考虑客观的（物理）时间，以便以“流逝”的方式来确定，系列性确实是连续的。流逝本身实际上是阻断连续——一个任意跳跃的序列。所以，连续性确实是最初的总体性，而中断连续是再次占用的衍生物。

5.2 海德格尔的“绽出”（Ekstasis）

海德格尔掀起了一次根本性的方向转变。当时间不再是一个整体（指其流入过去的湮灭之中而言），保留的优先性就被取代了。新的整体性是通过“操心”从当下伸展进入“先于自身”而获得的。这意味着不完整，具有存在的潜能。而当下是现成之物，没有尚未到来或已经失去的维度。“操心”的好处是，在朝向终点而存在（而这是属于不完整、不完美）中拓展开来，而在世存在的终点就是死亡。

整体的概念决定了利科对亚里士多德《诗学》的重写。它是作为目的论逻辑的叙述构建的核心。我们有必要仔细描述海德格尔的时间性结构是如何被转化到叙述逻辑中去的。不管怎样，“终结的意识”在此有其源头，甚至当它应用于一个完全不同于向死存在的范畴时也是如此。所以，利科证明这一转化的合理性是成问题的。对海德格尔而言，死亡从来就不是社会意义的，它在任何情况下都是自己的。但对于所有存在物而言都是如此，如果我们不是凡人，我们就不能看懂小说，尽管有些叙述是关于永生的（在电影中，萨利·波特的《奥兰多》就是这样）。时间性在终点有了源头，那么，死亡就是孤寂的，不能被交换为体验。由此，在我们固定当下和每一天时，很重要的一点是，我们不要忽视本真的和原初的。超出了源自存在的见证是无法得到分析的。通过见证，我面对自己的存在就是负责的。见证和（在时间性语境中的）责任当然是新的。此外，它对福柯和利科的理论都很重要。福柯认为，在生命本身前面变成责任。而利科认为，这是“再构”（refiguration）的终极原因（摹创三），它不会以其自身的结点来终结时间。

这是“操心”存在的原初模式，但有一个时间的等级差。时间性是间于当下和死亡之间的原初张力。只有在此，在时间性中，时间才成为一个整体。“先行决断”将“操心”转换为向终点存在。当“我”先行地存在时，未来向

“我”的现在走来。这样，它就成为统一性的源头，并且具有时间延续。成为“向……而来”之后，就会形成过去。这被接收为“被抛状态”，其中，人们同样接受了负罪感或责任感。当下不再是从未来到过去流逝的无限小点。它成为“操心”的时间，关注的是每天在身边的事物。向死的存在是一个整体，但其操心的时间性已经在这三种共同原初的时间绽出中突显出来，历史性重复着“根本的时间性”。它是由间于出生与死亡之间存在的“伸展”而组成的，并产生了“生命的关联性”。它为存在增加了运动和自我稳定。只有在现在，才会有某事以一种原初意义“发生”，所发生的是在存在的伸展延续中的时间化的自身历史。因此，自我就是运动、自我恒定以及关联性，既作为负罪也作为责任。

根据我们通常对历史的理解，在海德格尔的历史概念中没有发现“我们共同的过去”，这让人惊讶。历史依然在孤立的存在此在中，并不是指关于我们所有的公共事物。如果是一个被给予物，那也只是给予一个人在他死之前自身的被抛状态中。但是，历史可以以这种方式成为一个关于真实统一性的概念。如果被描绘为构筑一种抽象努力（齐美尔）——作为一种应用于（离散）数据的多面性的康德式概念——海德格尔的历史概念就是真正的一体。作为一个人的存在自身，它很难被怀疑。毫不奇怪的是，绽出时间性的被给予性已被视为一个像似符号过程，正如阿贝尔（1975：202）所述的那样。现在，第一性是形而上真理的存在模式。在这一点上，有人会看见存在—阐释学和符号学思路之间的相似性，此外，正如此在一样，这种整体性更多与“我”的到来或未来相连，而不是“我”所曾是或过去相连。显然，在叙述这种时间性存在中，我们必须保持意识是作为整一的时间的孤独来源这一点。它从不会误将自身理解为过去事实的客观联系。甚至当它叙述当下时，它也不是客观的，而是扎根于一种主体朝向终点的存在命运中。那么，海德格尔认为当下及其故事对不真实性和时间中湮灭的存在会构成威胁，我们对此是否应该感到惊讶？

作为绽出的历史必须首先坚定地接管人所遗留的东西。“接管”所“传承”下来的东西不是自动的，它同样可以被拒绝。所以，真正的历史不是唯一的来到或存在的潜能，而同样是以其三种形式“一直以来所是的存在”命运。这种局限是事实上的，并且被作为免于死亡的存在之命运而传承下来。但它同样被视为遗产，它同样是“我”的命运。只有这样，它才是此世中事物的过去这一意义上的历史。海德格尔的历史性以“重复”结尾，而重复是明确向下传承的，回归到“一直所是”的存在的各种潜能。因此允许我们否定，拒绝曾经所是对未来的重要性。三种绽出在接管历史化、发生的决断中重新统一。因此，

重复是历史性的未来方面，而到来的未来产生成为整体。

与历史性一样原初的是时间内在性。这使人认为历史形成于“时间之内”。人必须“用自己的时间去思考”。但通过思考，人已经将时间性推入当下，并与之保持在同一水平。即使此在将一切归因于其起源（来源），它也不只是被抛到世界中。以这种方式，它同样具备用具，正如它拥有他者一样。因此，操心成为关注、供给。第三种绽出，即当下，正在计算并操作着“用具”。结果，时间性成为时间，并获得三种性质：第一，可以计日，第二，可以延伸，第三，与死亡的孤寂相比是公开的。关于第一点，只有在现在，才可能注明日期。然而，在生命的原初关联中，存在的“操心”赋予了各元素位置，现在它们守在这个位置上。从存在角度讲，不难衡量出事件的重要性。然而，在各自位置上，各事件只能从一个任意的零点来开始计算。但是，参照的真正点就是现在这一点。所有的事件（尚未到来的）都与现在相关，已经逝去的和逝去了多久，也是同样的情况。为了能够将这些时刻定位，“我”必须具体到事物、“用具”。所以，“我”存在。然而，人们可以忘记那些从“操心”中的下点的起源。关于第二点，间歇通过制造外延的各部分来连接数据性（这不能混同于生命的延续，后者源于操心）。由此产生了一种想法，认为每件事件自身有其延伸。甚至，它获得了自我的恒定，因为它能作为不再处于向终点存在统一体之内而被隔绝开来。关于第三点，时间被称作“世俗时间”，即使是实际意义上的世俗——它是具有“用具”关注的公众普通时间。当然，这不是所有共享其向死存在的情况。而是由于被抛出，我们才能体验着我们的共同存在。绽出的时间性趋于平稳，进入一种被关注的、可计算的世界时间，就成为世俗时间。

时间等级化是否是时间统一性所付出的高昂代价？将时间视为一个连续体，或甚至是无限却可计算的自然观点，几乎是源于对时间真实性质的误解。本真性（authenticity）只有通过存在有限性的终结才能获得。作为时间体验的孕育基础，它从根本上反对圣奥古斯丁的时间的他性：永恒。这里，灵魂享有其真实，稳固地扎根于上帝，无须移动。“操心”从根本上不同于希望。如果操心的此在存在于时间的他者，永恒——并且其位于当下的矢量，希望——提供了一种可穿越时间的统一性。作为一种统一原则，永恒截然反对有限性，其中包括康德和亚里士多德所说的可计算的形式有限性。然而，它在其完全的他性中不再是可想象的。我们只能否定具体的时间，或论及“时代的终结”。海德格尔通过提到“我的时间的终结”使永恒成为更加具体的否定。其好处是与康德的抽象统一体相比，它可以在无须将主体复制为一个超验主体的情况下被体验。如果——从符合学角度而论——时间可以被看作一种现实的连续的可

能性，我们将不再需要就终结去定义永恒性。可能性也不可被想象，因为“存在”不只是实际的。

利科的叙述学理论依赖作为存在分析的时间。但是出于两个关键的原因，他并不十分满意其结果。他需要打断有限方式的坏效应，此外，他还不能完全认同：从等级角度将宇宙时间理解为非本真的遗忘原初的时间性。我们在这一点上不去深入批判，以就可以想象一种只基于这种存在分析的叙述理论。只要统一被绑在本真但孤立的时间体验中，叙述统一体就必须永远保持为较少尊严的衍生物。在理解存在分析方式的界限之外，有没有一种逃离，可能在不放弃时间分析中所获得的东西呢？毫无疑问，关键点在于以一种新的思维方式将时间性统一体视为总体性。就充满无方向的、无限变化的实证主义世界而言，向终点而存在更容易想象。至少它没有如此轻易地将自身替换为诸如“进展”和“历史成就”之类的总体性。纯粹机遇的空洞性在没有重新引入秩序原则的情况下不能长期维系。时间为“一个接着一个”而假定一个理由，即使这在人类行为领域范畴中，被视作理所当然的。没有这样承认性质（尽管承认自然性质中有这么一个理由），随机描述的化学反应是完全可逆的、非事件的“时间性”平衡状态。只有通过将任何“真实”引入这一领域，我们就可以从事实上创造出一个方向，正如我们在皮尔斯对时间法则的二项式和三项式要求的分析中所看见的那样。

德勒兹和利科想要更深层次地去理解时间，为此目的，我们将他们对时间的理解化为具体形式——这种时间是如何被“拥有”的。电影摄制正如叙述一样是时间性的“拥有者”。这些形式从形式之前的时间继承而来，并且不是序列而是总体性。皮尔斯认为，时间的这种性质被包含于连续性中。德勒兹认为，电影摄制直觉捕捉整体的能力是构成能力。存在分析留给利科的整体概念是孤立性的问题，然而，世俗时间的定义不再是整体，而是当下之流。所以海德格尔（1962）认为：“它们”永不会死，并且误读了向死的存在，从性质出发来阐释面临死亡的逃离。到最后终点，“它总是有更多的时间”（477）。此在就其对死亡的“转瞬即逝”而言，知道了“转瞬即逝”的时间（478）。正如我们同样在皮尔斯理论中看到的那样，除非某个法则方面成为其一部分，否则，时间不是作为事件集合的时间。海德格尔的不同之处在于，每个时间符号必须包含这一部分；否则，将不能完成这样的时间符号过程。有了等级体系，这个问题就更复杂了。将时间性铸入叙述中，而叙述当然不是孤立的，利科必须提出方法以记住其原初的源点（如果他不想失去整体的话）。他利用了海德格尔重要的重复概念。事实上，他将诗学理解为对行为的重复，而非偶然的三分

式。它恰恰重复了海德格尔的时间性绽出。说到客观、宇宙时间，他宣称叙述是人类时间之源（Ricoeur 1983：85）。如此艰巨的任务必须对叙述本质之极限提出要求。只有记住其“操心”的源点，这才是再构的终极功能，各种叙述要升高到其更为真实和更为充实的意义。

5.2.1 利科根据亚里士多德重读海德格尔

与之相反的是，这样的构思叙述在海德格尔理论中同样是孤立性、等级差问题的意外解决方法，并且对宇宙时间概念的不可协调性而言，也是意外的解决方案（Ricoeur 1985：133）。如何操作这种协调，这个问题在我们详述叙述的三种准绽出性之后将会显得更加明显。还有两种叙述实例对这种协调而言是有用的：叙述声音和历史“踪迹”。前者是人类时间性存在的文本踪迹，它是叙述可能性的真实基础；后者是指称过去的现实性，它通过责任和信托的叙述合约，迫使进入叙述（包括虚构叙述）中。

利科的叙述学始于对亚里士多德行为模仿论的重新解读。然而，这个重读证实了一个明显的好处，它等于将实用主义逻辑渗透入对海德格尔的分析，而不是对《诗学》的注解。在这种重新阐释中，实用逻辑的关键是目的论的构建，而构思修辞的任务是将叙述固定在存在中。这解释了亚里士多德的三重模仿。以这种方式，利科让经典哲学往两个方向发展。开始是对行为的诗学模仿灌输注入了时间性（和真实）——通过真实时间性存在的三部分。这种拓展的缺点涉及它如何用行为自身的观念来逆向作用。如果行为可以永远持续下去，正如海德格尔将其理解为只是“有用”，那么，其本真的统一性就需要在外面。所意向的存在的实用主义化将被再次拓展到存在主义分析中并依然是外部的。有了这种拓展，叙述才能继承本真统一性的两大影响——面临死亡的孤立状态，和本真、世俗时间的等级差。然而，模仿实践意味着可能甚至是其他事物，通过包含作者的和读者的存在而成为更大的实践，却在行为概念的核心中变得更少。这种损失体现在两方面：一方面是我们只有在本真性层面才会发现统一性，而实用主义逻辑的逻辑统一性只能模仿本真层面。另一方面是行为自身变成唯名论。实践不是实用行为实施，正如皮尔斯所说，不是认知努力和目的的行为实施，后者在每次三项式符号过程中都能找到其统一性。时间只是作为时间法则存在于逻辑原则的重新制定，它通过逻辑而“存在”。所以，无须存在的等级差，因为规定所有关系确定的无限范畴会处理等级差。而作为统一者的“操心”没有逻辑的完整性。只有作为存在，它才是一个整体；作为有用的公众实践，它是开放的，没有终点。

现在，在存在之外，任何具体的实践行为都能——从原则上讲——呈现出一种任意的终结性。至于认知行为的结果，就是唯名论。就这一点，利科接受了构建的技巧，将之作为叙述目的论的任意强加——当然，这是在一种文化风俗可能性的范围之内完成的。只有在进一步的模仿中才会产生修复，因为进一步的模仿从本真的向死存在中“记起”其源点。它结束了无尽，但力量却是借来的，并且必须是维持想象的或来自规范性的。作为道德价值，它必须劝诫读者去假定正义，以实现不能具体实现的东西。

这就是一种修复，而不是矫正原初的思路；人的实践依然是不正确的，并且在自身之中不是统一的。即使是时间等级差也不能被放弃，以避免连叙述统一性都没有了。这就假定了可以从每一次叙述中号召某种公正形式——源自本真人类行为的道德。根据利科的理论设计的重要性，我们最终将不得不考虑两个问题：首先，这到底是对《诗学》的拓展，还是对存在主义分析的内在心理主义的必要矫正？其次，实用逻辑和存在分析之间的联合是成功的吗，或者还是将异质的元素混为一谈？

在利科的理论设计中，时间统一性是不可替换的。它只能通过人为的统一性（在非我的他性中模仿本真统一性）得到匹配。由于模仿的实用逻辑中叙述时间性具有人为统一性，因此我们将会面临一个风险：失去与存在时间性的联系。其结果是，叙述统一性不能是自我包含的；相反，它必须将其统一性作为时间统一性来接受。然而，它是作为逻辑统一者而起作用的，用借来的力量使终结性被作为逻辑来思考。

有两个地方可以确定叙述与存在时间性之间的联系：在读者或作者那里，或者在历史“踪迹”的概念中。“踪迹”这一概念尤为有趣。从原则上讲，每一个“过去的完全的”（胡塞尔意义上的）都是陌生的他者。踪迹可见于历史档案纪念物，或永远逝去的人们的任何遗留物中。踪迹绝对是过去，它是不再存在的某事物所留下的东西。正因为如此，它具有双重性质：从客观角度讲它是过去，并且是可以重新连接到其源点的东西。但我们如何获得这一源点呢？我们必须建构踪迹。叙述建构到给一个陌生事物一个人称，例如他者。这一人为的行为类似于时间性的绽出，利科尝试着实现他者的绽出。现在，这一某物迈出了统一性的基础。他者成为踪迹，以不同的方式迈出了不再可能的统一性。如果将之称为一个过去的“用具”，作为暂时存在的过去世界，这依然说明将之带回统一性的能力。然而，将其称为踪迹，就是认真严肃对待其绝对的过去性。踪迹是时间无尽延续的标记，它们只能作为过去性的标记而被我们掌握。

理解这样的标记非常困难，因为我们似乎没有桥梁可以连通时间性及其绽出性。因此，利科需要一种有替代性的统一体，它可以不再是合理的向死存在，而踪迹是反复无常的阻断。只有迂回经由另一种“源点”才能获得统一性，这是以一种“验证”的方式（完全与构成“见证”中的本真时间性的道德原则同源）做到的。正如“我”“接管”我自己的“向死存在”之“责任”那样，“我”在死之前接管了。此时，死者是一个功能意义上的“集合主体”，一个除了在“我”之外没有自身死亡的主体。所以，另一种统一性——一个纯的形式统一性——必须为死者而构建，而死者是文字、叙述构建的。只有在阅读行为中才能体验到这一点。所以，接下来必须是重构、模仿第三层，否则叙述必须保持纯粹的形式。构建以这种方式被嵌入，确定了可以将人的行为逻辑应用于历史。行为是像“阅读行为”那样的相同体验。尽管被应用于历史，实用逻辑必须说明——通过目的论构建的行为——一个集合主体，“仿佛”它存在着一样。现在，我们知道，能替代一个集合主体的是死者。而它们的主体性依赖读者的主体性，在这种情况下就会形成阐释圈。

既然构建是用实用逻辑人为地统一异化他者，文学、故事如何能以“踪迹”来完成这样一个任务呢？毫无疑问的是，叙述或历史的随机联系都是事实的，正如这种统一中的确定事实是存在的时间。要点在于踪迹的叙述构建可以依然是异化的构成，只要它是“行为的构成”就可以。对利科而言，历史中的客观性在于踪迹的事实性，而踪迹在根本意义上是对“传授”或“劝诫”的呼吁。叙述限制为本质上没有逻辑和目的论的事物提供逻辑和目的论。只要故事的真正主题（不只是历史）是踪迹——就其所有的延伸物和源点而言——叙述技巧就会确立全面和统一的框架。甚至当它们是“虚构”的，叙述也依然可以是真实的，如果它们所指的是那种“责任”的话。它们成为死者无法实现的可能性的奇幻产物。见证意味着必须通过具体的存在和行动着的主体来完成这一点。正如“重复”的行为（基于“踪迹”），读者/作者作为时间性的存在物有一个共同的本质。只有通过这种共同的基础，叙述才能在读者的时间中将踪迹带入二度的当下。

5.3 亚里士多德的“诗学”（Poesis）

在利科的理论中，实用叙述逻辑并非那么重要。和存在分析相比，它也没那么具有决定性，只需保证其能再现行为，而他的理论可以在没有关于人的行为理论的情况下做到这一点。或许海德格尔的用具操纵理论涉及了这一点，为

此需要人的实践逻辑，而人的实践在叙述、文本再现中有其形式。那么，它甚至都不是一种严格的逻辑论断，因为没有推断，而是描述了实用逻辑的某些“象征资源”（Ricoeur 1983：87）。对人的实践的模仿如何分为三个必要步骤，这已说明了这一点。

“模仿行动Ⅰ，重构”构成了行为逻辑的概念性结构的最初阶段。其功能在于传达实用逻辑的逻辑支架，“作为一个观念”行为的原初状态的逻辑支架（Ricoeur 1983：87）。行为的结构从逻辑上讲不同于物理运动的结构，其整体结构取自于丹图（Arthur C. Danto）的基本行为理论。它是由六个概念的综合体组成的，即每种行为都有终结性（Ⅰ），但是行动主体（Ⅱ）从事其工作并因此有其动机（Ⅲ）在不同环境（Ⅳ）中采取行动，决定什么是可能的，并且通过与他者的互动（Ⅴ），为追求一个目的（Ⅵ）在物质世界中产生改变。

这种“概念性网状系统”必须依赖于某些前提。由于没有自己的基础，我们假设具体行为的事物就是普遍为人所知的。当我们采取丹图所说的，作为“象征资源”的基本行为时，这是成问题的。原因在于，它没有真正融入存在分析中，如果行为的观念确实源自（操纵着的）“现成用具”，那它依然依赖孤立的“操心”。一旦成为社会性的，操心就失去其与本真性的联系，包括原初的、存在共在社会性。这样一种象征资源如何可能是一种意义的协调，而意义的协调为行为所需，并且不只是具有操作性？利科的存在主义现象学认为，如果没有绝对的时间概念的话，行为就是不可思考、不可言说的。每次具体的人的行为都不是形成于时间中，而是存在于时间性中的。行为产生于直接朝向以“操心”为形式并以前标记为未来的“现在”。这依然不能超越源自“操心”的衍生物：“然而，说到现在，是当下化（making-present）的话语分节，当下化以一种保持的等待，在一个统一性中使自己时间化。”（Heidegger 1962：469）存在主义时间性只能在具体行为的时间内被重复。“操心”的这种支撑作用有一个缺点：行为如果是本真的，必须在孤立状态中；如果被还原为上手，它就是公众的，可计量时间的，并且是非本真的。公开行动，“世俗时间”意味着非本真的并且以操纵的方式行动，这种方式必须影响意义本身。

利科提示过我们该如何通过行为将象征资源概念化。只有在表层，它才只是语言学前提，因为被告知的行为不是被执行的行为，而是一个根据句法而造的实体。词汇或类似的交织（简称为：话语）产生一个“行为”或“密谋”。利科的观点是行为的再现取决于象征资源而非这样的行为。象征资源就能说明一次行为的哪个方面成为主题性，但它只有在一个文化事实或偶然性基础上才可以创造这种逻辑效应。作为一种时间性逻辑（即叙述因果性），文化习俗不

只是似乎合理的，而且从逻辑上也不那么具有强迫性和本真性。用于再现行为的象征资源的语言学系统，不是以现实的行为、现实的实用主义行为实施为基础的。

在这不同起源的两种逻辑限制之间是否至少有一座桥梁？如果不是强大的共在，就必须由一个次级元素来提供相似性的关联。舒茨的“交互主体性的”生活世界现象学所扮演的角色，是用共在来搭建的桥梁。从时间性的角度来看，互动的社会有效性成为一个时代的链条（同上，164）。行为的协调是有效行为而非时间的现象，其中，无须制造有关意义视域的话题。然而，为了有效，这层意思必须成为同代性，就存在主义分析而言，同代性依然是私人和公众之间的一种关系。

利科象征资源的逻辑优势在于，他为时间保持了统一力量。在其他理论中，象征（规约符号）具有一个更为实质性的角色。这样的行为不是关联——因此，人的行为的普遍性既是现实性，也是理解的担保。米德和哈贝马斯不认为叙述构建与其象征资源假设性能重建社会协调，甚至在格雷马斯的理论中，也无须为一个“社会想象体”提供逻辑对等物，“社会想象体”是从命题过程的基本特征中推断出语言学普遍项的，只要从根本上描述再现行为的实用逻辑即可。

利科的分析缺乏一个零阶段模仿——一个前模仿，人的行为可能性的分析——属于通过实用主义能获得的一种（参见 1.1.1）。如果在这一阶段不只是象征资源，如果有作为一种逻辑限制的意义的真正协调，就应该要求将那些资源理解为普遍性的副本。利科却颠倒了这一程序。尽管时态或对等物的资源在语言学世界中差别极大，它们的普遍性的存在对应物仍旧是读者的时间性存在。

“构建，模仿Ⅱ”，是模仿行为或以“仿佛”为形式的行为技巧。利科认为，这是一种时间的构成，却不按照其原初的模式。世俗时间已经属于行为的公众领域，这个领域通过这种技巧而接收其替代性的时间性统一。尽管有这种时间性效应，时间却不是用叙述模仿技巧的统一之源。在此，一个清晰的逻辑构建机制在此在的本真时间中，在没有任何基础的情况下发挥作用。这并不意味着会进一步从命题结构中或从其他语言特征中衍生构建秩序。然而，一旦移开了存在综合体的所有分量，利科就能满足于一个相当具有唯名论色彩的二度形成秩序的综合体。只有概念性的“构建/塑形”才必须源自这种设计决定，因为真正的综合体（即皮尔斯所说的第三性）在于读者的存在。模仿综合体与本真的整体只有在稍后阶段（模仿三阶段）中才会交织。而只有在此，与读者

存在的关联才会产生整体存在（对故事人物而言）并作为公义的理念。所以，模仿代表了非本真的秩序。它既没有编织谎言，也没有涉及类推到“真正现实的现实性”。确实，如果实际发生的和有可信度的事物之间存在冲突的话，亚里士多德认为必须选择有可信度的。所以，构建是指将实用逻辑具体应用到自身没有塑形的事物，因为它不合逻辑，这种情况正如文本中的社会现实性。所以，对于神话和行为而言，模仿的功能是字面构建。行动模仿有三个方面：

（1）整体：神话将事件之流转换成故事。从“做”转换为“行为”，是单纯变化的连接发生和分离的各单元之间的区别。当有做某种决定性事情的行为，才有各单元或迈向各单元的阶段步骤。各步骤是逻辑单元，而非物理单元。“成为一个故事”只是将各种行为与一个有意义的整体相连，不只是各部分相加之和的一个整体。各阶段情节的总和还不能算是叙述。

（2）统一：塑形（configuration）作为一种必要的功能完成了协调（Ricoeur 1983：65－75，103）。出于模仿行为的目的，这些分离元素（诸如密谋、人物、峰回路转观念）的统一体得以构成。在此，行为的语义从聚合转到横组合，从孤立行为的意向到一个细微的人的任务，再到广泛行为语境的感知终结性。为这一统一性所增加的是按年代顺序排列的统一性，它用支点般的概念统一了按年代排列分开的事物。一个故事必须有一段持续的时间，事件的多面性在一个概念性的结论中得到了统一。所以，能使概念成为时间的统一替代物。如果认为概念是一个（皮尔斯所指的）目的，那个目的论就是一个人造的、任意的整体。这个目的或目的论只建立于叙述合约中，并因此为读者呈现出一个“发现”，其中包括内在的（伪）发现之方法。这个整体，作为有可能终结的探索，必须被仔细建立在一个合理的整体中。在《诗学》中，长度（叙述的自然终结）不是由时间性手法，而是由一个目的所决定的，即激发恐惧和怜悯的目的。

（3）图式论：异质行为的时间性综合体是以编年的方式执行的，事件成为片段。与康德的图式论相比，叙述逻辑也是类似自动地创造的整体。就像范畴的运用那样，历史图式论产生的效应是一次叙述可以继续下去的，从该术语的双重意义上讲，既有思想意义上的合成力，又有（时间先后）因果性意义上的合成能力，结果则是时间性的延伸。

这三方面会形成以下三种结果：第一，“然后……然后又……”式的线性再现。这预设了一种能思行为，即朝向所有“然后”顺序，以及一个整体的片段。第二，序列主要是开放的，总有另一个“于是又……”。康德认为，在时间中唯一可抓住的不是无限性，而是无限性的部分延伸。不能将时间看作有限

的，正如我们不能终止因果关系一样。然而，历史正好有设置一个终点的效应。在真实中正是因为主题和叙述修辞，立场才有构成作用。叙述终结不是指时间而是指设置一个终点。第三，最终，故事强制时间也是不可逆转的。通过对主题的看法（能思），叙述意味着我们应该从终点倒过来解读。开始和终点之间的任何事物都有权拥有一种不可逆转性。到这一阶段为止，我们能从解析科莫德（Frank Kermode）的《结局的意识》（*The Sense of an Ending*）知道了整体，我们就能在开头中读出其结局的条件和方式。

叙述的可理解性不是每次被使用时被构建出来的，而是利用了叙述图式。“图式论”赋予它们一种准直觉的地位。它们以康德式的图式论方式，成为“我们思维的资产”。这对于利科论证叙述形式论很重要。然而，既然这不是一种统觉式的图式机制，它也就不是文化意义上被建立的规则原理，而只是作为一种文化形式（即以一种叙述传统），只有完满的或整体的图式才成为塑形。叙述图式论几乎是比喻用法，因为其中可以没有一丁点儿真正的必然性。图式所给的不过是一种模式，允许无限的变化。历史发展在三个层面发生——图式形式层面、体裁层面和类型层面——并且它们在任何两种文化间都是不同的。仅就这一点就消除了任何在图式论之间的类推，因为不存在这样一种叙述范畴可以决定一个图式论。亚里士多德有普遍模型的“稳定变量”，悲剧是其最纯粹的化身。戏剧却过度前推行为者的人物，但历史故事离图式最远，因为它们要求注释。只有文学理论能解释在不同时代中通过创新和沉淀的辩证历史意义上变成图式模型的实质。所以，东方传统最终演化为弗莱神话之一的体裁，比如悲剧、喜剧等，其中每一种都只允许某种形式的叙述因果性，在形式推进的任何阶段，经典作品都保留了其模范性质。所以，聚合段总受制于创新，尤其通过构成偏离的诗学努力。甚至，这些偏离可以发生于一个范式的三种维度中的任何一种。

模仿第二阶段，尽管其文学方面成为利科理论中的时间性塑形，它仍然必须帮助完成统一陌生他者的任务。因此，作为一种模仿，塑形就在现成的当下之中，关注创建其自身的世界时间，拓展到关注能企及之处。因此，塑形预设了一个行动着的存在理念，它可能会或不会忘记来自存在潜能的源点。

“重构，模仿Ⅲ”是最后一个阶段。然而，利科认为，这是叙述可能性的源头。与马拉美的原理相反（即世界上任何事物的存在都是为了在一本书中结束），任何事物确实是在一个读者（或观众）那里终结。叙述基于“行为”就是人这一事实，是不够的（模仿一阶段）。

情节调度的观念能够转化源头，从这个源头流出的是阐释学的精华。它代

表了在事后认知中固定意义的动态转换。所以，所有阐释努力都是高度偶然的，并一定是独特的。这样一张王牌似乎令人生疑，并且难以处理，而且很少在文学和电影理论中被充分接受。这里介入了利科和形式主义理解叙述尤其是格雷马斯之间的争论。利科的中心论点是，在最后一招中，叙述结局不是通过文本方式而是通过生命之目的、读者的有限存在获得的，叙述结局绝不是一次叙述的完成。为了理解它，我们必须明白全部的潜在性，这个故事是潜在的现实之一。故事出人意料的转折能被理解，因为它是一种可能性。这已经超越了纯粹的形式系统组合/图式论——实际上是对图式的一种威胁。重构已经成为塑形的，而且是模仿第三阶段的任务。所以，引导超越文本是一种必要的文本功能。

现在有一个问题：潜在性的潜能来自何处？就叙述文学而言，天启之潜在性来自何处？更进一步，还有心理治疗话语的情况——这个例子对利科而言十分宝贵。其力量不在于其（作为一个故事）已经成形的构建，而是在于它作为一个跳板，可供个体转换。如果它不能开启新的可能性和新的想象途径，其叙述本质就会改变，它就会变成判决而非治疗。就沙普（Wilhelm Schapp）所说的“在故事中纠缠”（Ricoeur 1983：114）的双重意义，一个人的个性就是他的前历史，前历史具有判决的扼杀效果，与此同时，有可能从其自身的纠缠中开放道路让自己逃出去。姚斯的文学理论则是另一个典型案例。喜剧坚定不移地判决对荒诞主体的裁定审判，并因此对裁判观众产生释放效应。为达到此效应，喜剧必须转换观众的生命。

利科的叙述潜在性理论与时间性绽出重复且相互融合。重构是在操心的存在中，面临未来之开放性的叙述对应物。然而，所有的开放性以这种方式出现，都依赖于存在中的文本支点。开放的不是文本，而是某种文本的独特符号关系，开放性是存在性的开放性。一个文本只可能像读者存在的开放潜能那样开放，而读者的存在因死亡画上句号。将读者/观众概念化涉及相当大的风险——尤其是读者有可能从心理或经验的方式被误读。事实上，这是一个纯粹的文本情况。利科没有在文本中混淆作者或读者的角色与真正在读的那个人。他只是坚持认为没有前者则后者不能存在。文本世界与接收者的文本世界之间的交叉部分是“临时的行为并且被动的行为”（同上，109），这是伽达默尔所指的应用。在文本中，重构的潜能源于接受者或作者，正如它们的能在一样。

根据他的理论设计，我们不能把海德格尔理论归于利科的思想体系。重构的潜能不是指存在—分析假设可以说明为何要抵制使用黑格尔的思想。叙述时间性扎根于“能在”，但是是以一种特殊的、源发的方式。存在中的锚点是

“踪迹”。当潜能受制于曾存在过的死者的踪迹，我们就抵制住了认知历史总体性的诱惑。在他们的生命中无法实现的，引发了他们的责任感需要去叙述他们的故事，并通过叙述使之成为整体。因此，重构不是历史的绝对目的论，而是（一直以来朝向终点的）封闭生活的开放目的。重构的潜能是接管那些曾在的人的共在语境中被理解的东西，那种责任不再是一种普遍目的论或历史进程的意识。相反，它表达了对成为整体的一种普遍欲望。甚至是虚构或现实的历史，都想成为完整的。一个故事画上句号并不够。叙述技巧制造的整体是一种借用的目的的逻辑。结尾从存在的角度得以超越并进入其整体性。

在模仿理论中，利科表达了对行为的模仿。同样，他还提出了对海德格尔的分析，时间性存在的他性的模仿。他通过叙述做到了存在分析单独不能获得的，其结果并不像阐释学那样将行为拓展为孤立性。然而，尽管时间性存在是对公众性存在的分析，但总依赖于对存在的分析，对模仿的三分法显示出这是一种借用的实用主义逻辑，它无法在自身之外发挥功能，而自身之外恰恰与形式主义叙述学相互竞争。构建的叙述组合关系不是真正康德意义上的叙述组合关系，而是建立在存在时间性之上的，是一种思辨的文化。

利科提出的“叙述中的重复”使我们可以将历史重复为罪感，而罪感似乎被严格限制于“操心”存在的本真性。因为叙述逻辑被认为是重复的，所以它不再排除重新开启历史的清醒章节，这些章节是令人遗憾的，恰恰因为人的行为潜能是无法实现的。人存在的超验本真性以叙述的方式转化为超越其时间性内局限的人类行为的超验完成。回到过去是合理的，不是仅仅为了过去的缘故，而是为了“尚未到来的”过去即潜在性，作为重复潜在性存在的叙述性，只有根据存在分析的前提，才有可能取得独特的成果。利科将之作为一种历史的哲学而取得了这个成果。差别在于，尽管一种潜在性指的是一个整体，但它甚至不能像历史哲学所做的那样为之命名。

这种整体性存在的原因在于世俗叙述时间的非本真模式。从本真性角度而论，整体就是死亡，但在历史中没有与死亡的统一力量相对应的对等物（并且在其未实现的潜能中及其历史性负罪感）。它依然由总体性和终结性所依靠的本真性之层面等级来证明。皮尔斯认为认知潜能的整体性既没有完成，也没有源自另一种本真的且经验性的整体；相反，是作为普遍第三位的符号过程中的现实项。它被形而上地反射为终极观点，却不是一个存在的对象。在此，原动力是认知，其中，时间所扮演的角色十分关键，但不是孤立的。

叙述理论中没有我们能想到的“自然的”对象。只有在一个既定的哲学语境中，叙述才“是”某物。在《诗学》中，叙述被理解为对人类实践而非人的

模仿，它在观众心中形成宣泄效应的实用手法。对再现而言，这意味着它必须是典型的而非现实的。另一种类似的目的（怜悯）只见于修辞学中。在修辞学中，它明显区别于作为目的的认知真实。不管怎样，叙述目的不是如实地传达一个世界。叙述已经意味着一个世界，而“陌生化”成为一种类型。在阐释学传统中，我们从原则上有一种从根本上不同的对叙述的理解。它使得起统一作用的目的比任何其他理论更具主题性。甚至在衍生的世俗层面，它也能通过克服互动的孤立性而看见一种统一作用的潜能。时间的秩序构成人的所有事物。这样，利科的方式从根本上不同于其他尝试着通过构成秩序的整体来定义叙述秩序的方式。

根据叙述之源，发现叙述成为问题化的对象的原因至少是有趣的，正如发现它是哪种对象一样。作为目的的统一在阐释学中创造了“叙述性”，其他质问的方式却将人类秩序定义为事物的话语秩序，由各种关系的力量联合在一起。德勒兹的柏格森主义是掌握叙述的第三种方式。构成叙述典型秩序的另一种不同原则，已经在语言学的准普遍项中得到认同。毫无疑问，语法秩序是为功能性言说所需的普遍项，但即便如此，从句子到文本秩序之间并没有捷径。既然叙述存在，只是通过语言学解释了这个事实，那就要求句子表面以下的一种构成秩序的原则。超验主义的普遍项和“面临死亡的责任”之间的区别相当大，格雷马斯所说的“深层结构”就是一个例子。

第一层的含义是方法论，此在分析只能在见证或重新制定中得以理解，而利科坚持重新进入在阅读行为中读者时间存在的那一点，对于阐释理论而言很有必要。理解具有“语言”性质，通常的比喻是（与另一主体性的）“融合视域”，理解的情况就此在的问题而言更是如此。比如时间性的终极存在性条件无法被沟通，而只能在见证中得到共享。现在，没有证据说明这种认同会出现，为了证明，我们必须先行预设这一点，也就是说，理解是循环的，尽管不是一个恶性循环圈。因此，此在的极端孤立性与格雷马斯叙述语法的语言学普遍项形成了极端反差。

格雷马斯与利科在叙述学之间形成的对立，已经深入到了对语言自身的理解。如果有一种有意义的方式去言说利科的普遍项，那么这些普遍项绝非意义的普遍项。利科对符号学唯名论的不顺从是其阐释学立场应有的姿态，他与符号学的主要争端是针对其抽象的非物质性。如果叙述图式只不过是“社会想象体”的普遍项，主体中就不可能有时间的转换。他在关于格雷马斯的持久讨论中，重申了物质性和存在的特权；他的共项不是超验的，而是附带于一个既定的文化作为其语义资源。因此叙述创造的“构建”世界在他看来，不是唯名论

干预叙述。后者（利科）处理的符号是只能由其他符号来定义，叙述共项在此因此只能源于符号自身的本质，而非处在于符号的世界和行为。而前者（格雷马斯）关注的是更大的表意单元，比如句子或超越句子的单元，但我们认定一句话和一个文本总是指向一个世界，尽管它们的意义可以通过其在一个系统中的内部位置所建立。

利科认为，这种普遍意义上的语言概念结束了一种趋势，即从文本世界中排除经验世界的趋势。但是，语言学的思辨方法就是连接这二者。在利科看来，语句总是关于某事物的，它们绝不只是（通过差异）意味着所指。在此，没有符号的任意性。然而，作为相同项的语言在世界的他者中有其配对项，不能只是从语言中推断这一点。利科的反唯名论还不是一种现实主义，因为他对语言的理解依然取决于对阐释学的功能性的预设前提，即必须至少有沟通，并因此是存在于世界以及时间中的沟通，这是存在主义阐释学的重要性所在。正如叙述是通过它源自此在的本真时间而得以统一的，语言也不可避免地指向一个世界，因为它源自传达的主体，而不是因为自我包含于意义的生产之中。

只有当人们在语言中严格对待语言时，才会产生唯名论主义者的问题。既然现实性的语言性质没有反过来意指语言的现实性质，那么，二者间的关系确实是一个开放的问题，既有彼此定义的符号系统，还有指示系统。但是，“世界”全域和“符号”全域不能彼此还原。索绪尔选择了符号的任意性——唯名论。而利科在承认两个系统是分开的同时，选择了经验作为语言和现实的共同基础。我们不是在统觉和概念的二元关系中或符号系统指称中了解经验，而是在现象学意义上的作为即刻地被给予。语言不是有其自身法则与规则的自动客体，它依然受制于其再现性功能。然而，即使有这些前提，利科仍然必须承认“象征资源”根据其自身的“象征机制”的自动运作。尽管所有这些强调时间性和叙述系统组合关系之时间性质，仍存在一种合法的运作。在这种严格的叙述语境中，他的论证策略强调了陈述活动作为叙述的存在支点。但是，即使在这种狭窄间隙中依然有一种专门的逻辑在起作用（同上，63－71）。对于其他叙述学而言，这是核心之所在。利科不能回避它，并且结果是，他不能避开对非阐释学的文学理论之基础的讨论。

5.4 格雷马斯的“符号化”（Semiosis）

利科在这段话里明确阐述了其观点：语义角色发展和行为逻辑内在发展中的必需品，成为真正的叙述逻辑（同上，70）。这是利科反证格雷马斯所需的

所有东西，因为如果有可能推演出这样一种自动的叙述逻辑，就可以否认构成局限的时间性本质。当然，如此直接的对立不只存在于利科和格雷马斯之间，还见于阐释学和符号学之间，以及现象学和唯名论对任意符号规约中的现实性和语言的理解方式之间。

符号叙述学令人敬佩之处还在于它全面尝试去描述使言说各部分成为意义的整体性的秩序原则。它不只是一种文学理论，它对待质疑客观叙述的思路从根本上不同于其他理解叙述的思路。围绕生产意义程序的语言共项之推演则是生成论。这个术语反映出一个事实，即语言不是作为其元素的所有可能的组合而存在，而是作为一套规则而存在，能生产这些可能性。显然，利科为这一观念所动。事实上，重新将之命名为“系统组合关系”之后，他发现其自动机制的压缩能力相当有用。这不只是根据他自身的语义结构实现的。我们不能忽略他与符号叙述学的生成力量之间展开的反复而费力的争论。他的叙述理论十分依靠“系统组合关系”潜能自身，仿佛它是由语言媒介所形成的，但利科并不是孤军奋战。除了关于符号叙述学的严格意义上的逻辑论断之外，其他地方也产生了疑惑。布迪尼亚克维奇（Budniakiewicz 1992）怀疑，简单的实用主义三段论就是符号叙述学之基。贝蒂多（1985）推动发现了拓扑学形式之上的叙述语法逻辑。在这些拓展或批判之外，巴黎学派符号学叙述学的叙述逻辑的论断到底是什么?

尽管这依然是一个进展中的工作，巴黎学派基本的立场是清楚的。其经典的例子是“符号方阵”。它应当完成什么样的任务呢？符号学所理解的语言产物，是一种意义效应，不多也不少。此外，根本的语言学行为是一个命题，其目标是从少数原始派生物中推演出所有的意义效应。现在，如果一个命题“使之成立”，并且其原始风格作品因此是“被做出来的”，意义的第一个起源是“去做”和“成为”的倾向。那么，“做”出来所“成为”的样子可以是“述真证实方阵”所描述的下面这些可能状态中的任何一种（Greimas 1986：34）：(1）一个存在被显示（于是其原始语义效应就必须是真实的）。(2）一个非存在被显示（所以它是一个谎言或幻觉）。(3）一个非存在没有被显示（它是假的）。(4）一个存在没有被显示（它被封锁隐藏起来）（是一个秘密）。存在与非存在是对立关系，与显现是相反关系，对于非显现而言，存在是属于一种预设前提的关系。这很像亚里士多德的逻辑对立法，这并非偶然，而是因为在格雷马斯看来是“自然逻辑”。

这四种立场首先是形式立场（Greimas 1970：138)。如果被赋予语义内容，它们就可以在一个十分基础的层面上通过符号系统来控制现实性的印象。

甚至在一个既定的语义领域的更为表层的层面上，它们也可以控制各元素间的静态与动态关系。现在，问题是对所有意义效应的推理应该建立在什么基础上？当我们假定只有一种意义“生成论”，而且不是一个详尽的结构时，多少还原了这个观点。很显然在方阵中，对立关系扮演了一个首要的角色。另一种设想——不那么明显却同等重要——是语言的事实性前存在。人们预设了语言的功能是在既定话语中作为沟通工具。然而，任何事物都依赖一个事实，即各种意义效应被带入了存在中。通过陈述主体，如果确实有一种陈述活动，那它必须是“关于”某事物的，这是隐藏的前提。符号叙述学不惜一切代价所避免的就是这样一种推理，即确实“存在”某事物或有一个存在的现实性“告诉”了语言。从叙述语法的角度来看，意义只是显示出如何以一种自我包含、自我说明的方式运作：它创造了它所需的“现实性”，但只是作为效应。所有进一步的假设都没有被包含在其方法中。但是，有必要通过一种陈述活动建立这种指示的幻觉。

正如我们先前有关二元逻辑的论证所示，格雷马斯推理存在的主要缺点是他从不质疑二元论。从逻辑上讲这应和了一种双重价值的逻辑，同样还是一种本体论选择。两种价值能恰当地对待存在性关系。所有真正的普遍陈述、法则、严格逻辑意义上的论证都不可企及。在需要它们的范围之内，格雷马斯将真正的普遍性术语转为他对语言和人类学恒量的普遍设想中。这使他可以不用解释语言中真正的普遍过程，比如认知。利科使这一点成为语言之他者的主体，它不只是世俗客体的存在——它同样包括了合乎法则的世界。皮尔斯的三项式原则是关键，它绝不能与二项式协调，正如二元对立对格雷马斯很重要一样。

如果要攻击符号叙述学，除了作为其基础的二元对立以外，我们还可以从两处软肋上着手：A 方阵的逻辑性质，以及 B 陈述活动中的存在性设置被压抑的踪迹。利科所做的正是这一点。他认为，叙述不只是一种意义效应，而且不可避免地与人类经验相连。连接文本世界和客体世界的正是读者世界。就世界关系而言，一个文本真正所获得的不能从语言学角度来理解。如果一次叙述产生了“关系组合关系”的结果，那么，符号任意性就只能从叙述目的中去除掉。

关于普罗普意义上的功能性理解叙述形式，在这一点上，利科赞同格雷马斯。相关的重要性、最低限度的条件、非任意性的叙述秩序，但没有形成影响深远的理论。但是，这种推动格雷马斯朝向“同源化”的行为，结果产生了叙述语法的观念，即有着生产意义规则的一套全面的文本句法。由于它超越了句

子的水平，所以不能再依照语言学特征。这种多层模式的优点（Greimas 1989：555）在于，它不像乔姆斯基的生成论，其表层水平没有充满对句法和语义展开的解释逻辑，甚至当其拓展为一种生成论时，任何事物都依赖于逻辑力量。深度和表层之表达关系，即整个“生成过程”，都建立在严格的逻辑前提之上。利科（1984：85－91）认为这一点没有真正地解释叙述。

关于A点，格雷马斯的方阵认为，正如分类学一样，作为意义的必然展开，严格的逻辑关系必须是自动的、普遍的，并且要发挥各种逻辑法则之力量。只有在如此严格的前提之下，格雷马斯才能认定两者都是分类法式的应用（1970：166）。并且，作为“有方向性的”句法应用，它们都是“可预见且可计量”的。利科反驳道，这肯定会破坏叙述的不可预知性。即便如此，它可以从逻辑角度被想象为——任何事物有了作为逻辑对立项的相同必然性，都是可预测的。这不是一种新颖的看法，它只是最经典的逻辑中最基本的法则。利科和格雷马斯的立场都在其相应对立中完全遵循了各自的叙述假定。利科必须坚持叙述的开放性。叙述是时间性的，而时间性是向存在的能在，它依据的是——叙述的核心成果是它创造了公开的视域。格雷马斯将叙述形式理解为语言学的运用。由于语言是系统和规则，任何没有达到封闭总体性的事物都会停止系统的功能，它必须完全成为不可解释的。他所说的预知性和推测论断不是叙述学的典型，而是作为一个整体的语言之典型。为论证系统性的叙述学，我们将一一驳斥以下观点：

第一，尽管从逻辑上讲，所有四个立场都必须存在，但并不意味着一个方阵中的每个立场都必须被填充。所以这四个立场可以是暗示性的或已经完成的。为了减少叙述中出人意料之处，有了这些空缺或许更好。与此同时，没有一种叙述是真正开放的。或许，论及组合关系颇具诱惑力，但即便如此，也存在可想象之物的局限，只要修辞逻辑依然是一种叙述逻辑。

第二，意义生成的形式方面不一定是用以反对格雷马斯的东西。利科假设道：叙述的真正逻辑只是实用主义的，建立在人的实际行为之上的。即便如此，它仍被描述为“属于分析哲学”。这一描述不仅以“普通语言”为基础，或以其常备动词（在任何具体文化中是不同的）为基础，它同样描绘了一种逻辑内容。“基本行为”（在模仿第一阶段中）是动词之为“动词性”的逻辑支架。它们是真正判断的基础，尽管由于它们的实用主义性质，将之还原为简单的“与”存在现实性相当式的判断并不合理。显然，它们预设的比现实性形而上学单纯的存在更为复杂，其要点在于“普通的语言”是合理的。它是形式的，而且预设了规则。这不是因为它们是实用主义的，而是由于不那么严格的

规则。在格雷马斯的方阵中，我们能反对的是其排他性的演绎形式论。当我们只确定可预知性时，作为演练推理的意义生成确实面临机遇带来的危机。索绪尔式符号学似乎不能处理真正的机遇。

第三，利科提出的反对意见，即在这种叙述学中不会产生任何出人意料的或新鲜的事情。这可以从另一角度得到确证。方阵中的一个基本操作是元素间的相反关系。一个标准的例子是“黑”与“白”相反。确实，这在例子的赏识性外表背后隐藏了一个深层次的问题。我们如何能确定意素是它们可以与之相关的？它们必须是同一范畴，并且必须只是从这个特定方面来看待才会如此。当我们将“黑”与“白”视为同一时，我们已经在预设一个符号关系的三分式，用一种普遍性作为其发挥协调作用的相关项。根据前面的设定，黑与白可被视为“颜色”或“黑暗”光谱上的两个极端。如果没有反映出这种等级差，我们就必须以本体论的存在概念为终点。用德勒兹的话来讲，或许能在一个“空间的方阵中”找到一种融合（Deleuze 1973：321－330）。或者这是存在和虚无的一种抽象差异，从中我们推断出所有进一步的确定性。巴黎学派所说的意义分类学的逻辑建构，是建立在作为一种严格逻辑运作的推理上的。如果有处理机遇的符号关系，我们能猜想一种叙述学是什么样子。那些符号关系必须是开放的关系，并且是真正的发现的审美过程，所以可以融合利科与格雷马斯的观点。

关于B点，利科针对巴黎学派的叙述学所提出的第二个反对关系到这样一个问题：通过什么力量引入时间性？在他看来，“有方向的运作”——组合关系秩序的个别符——不是依照方阵的分类法，而是引入了一种完全成形的编年化。利科在格雷马斯（1970：164）的《主体生成的意义》（*Production de Sens par le Sujet*）中发现了隐晦的评语。自格雷马斯（1976）已降，这就被明确地当作“陈述活动”。所以，这的确不是笔误，尽管从深层结构到表层结构再到话语生产中的意义存在争议。后者不能算是一个科学客体对象，因为在话语层面，有许多无法估量的东西。其唯一的目标被限制为分析叙述项目的“方法路径”（Bertrand 1984：32）。叙述项目的具体生产是发展话语的问题，其程序有可能完全不同于分析。这明确地将符号学的兴趣限制为“文本的客体化”。所以，意义之轴很难构建。

利科认为尤其值得批判的是获得意义的源头。叙述必须沿着一条时间性轴在某个点上获得意义，而在这条轴上，叙述话语是最有意义的。它不是源自深层次结构，但没有时间来源。在与利科的争论中，格雷马斯运用了许多比喻来描绘沿着轴的关系。比如，“披着外衣的叙述结构”被抽象地陈述为：“叙述结

构的存在模式是一种实际的存在模式。叙述结构并不存在，但却只是生成示意的一刻。”人物“呈现出叙述共项的踪迹。”（Greimas 1989：557）然而，利科否认了这种事实关系，他认为“由于陈述活动的自由，还有最后一层的限制……修辞化有其自身的规则。”（Greimas 1989：557）

“事实化的显示”到底意味着什么呢？格雷马斯的答案是“各层面的问题性在于一种策略，因为为了便于分析和建构模式层面的数量可以增多也可以减少（1986：560）。然而，正如争论所示，不同层面间的联系依然成问题（Greimas 1989：562）。证明显示很难超越复杂的话语层面，因为它有其自身的结构深度。显然，就层面之间的关系该如何理解，利科和格雷马斯并没有达成一致，所以也就不可能协调从本体论角度理解的生成性叙述语法与阐释循环圈。对于后者而言，前者的问题在于，它预先解释了在若干对立原则的基础上生成叙述意义的能力为何是有限的。格雷马斯承认许多意义效应都依赖于陈述活动——如模态性、时间性化。对利科而言却相反，方阵的组合力量是历时的，它将真正的时间延续和拓展引入对立逻辑中。转换不是形式的改变，而是一段时间。用叙述学术语讲，一次运作的方向在接下来的操作中显示出来，正如利科所述，并最终显示于叙述自身的总体目标中。

所以，当利科假设横组合关系所附加的新颖，不是产生于分类模式的逻辑力量中时，并不是反直觉的。当时间序列作为逻辑力量被引入时，必须承认，他认同行为语义学。然而，他所怀疑的“做”（faire），可以用实用范畴来描绘，并且不涉及行动着的人，这一疑惑对他自己的阐释前提影响力很大（Ricoeur 1984：87）。在行为中有其他为寻找终结性的哲学方法。在一种基于连续性的形而上学中，这完全不成问题。甚至，实用主义能最好地验证，换一种方式来理解行为是可行的，它甚至在其时间性维度中包含了符号中的认知。

陈述活动是最终的场所，其中实际和实际化的叙述意义能够实现。所以，生成的话语层面对利科而言所起的作用是，形成语义行为的此在支点。因此，生成性原则——如果不是直接被利科批判的话——会被潜在地认为是不足的。这一点并不令人感到吃惊。“实际性”不能利用心理状态或单纯的逻辑限制，也没有明显的超验性论证力量。巴黎学派中某些围绕根本性原则的观点在发酵，并向两个方向发展；某些学者，如贝蒂多（1985）故意沿着柏拉图主义方向发展；其他人像齐尔伯格（Zilberberg），则决意沿着叶尔姆斯列夫的唯名论方向发展。或许我们从基础逻辑及其横组合关系力量的基础上，可以看出的身体性站位，就是意志的源头。在基本的句法层面，它是一种力比多式的普遍动力原则。在叙述层面，它会生成意义。对于叙述生成论而言，这意味着它似乎

从人类学的类推中得到了阐释力量。

不可否认的是，格雷马斯最擅长，也最令人信服的是叙述语法的表层。他还在对付的是文本—组织原则。是为其结局所需的原初问题性局面所定义的行动主体。无论使用的是什么话语媒介，行动素的组合关系和功能都可以应用于任何叙述，并且都被认为是最初的秩序紊乱和最后的动力原则和行动主体。

其他人如布迪尼亚克维奇（1992）对对立逻辑关系的解释力量抱以悲观态度。确实，格雷马斯从一个定理的基础上推演出对叙述意义的解释，但不等于认为这确实应该是实用主义的三段论的逻辑展开。布迪尼亚克维奇选择逻辑当然是对的，但他还没有仅根据其观点来假设人的行为。利科甚至都没有完全这样尝试过。确实，从人的行为这一观念来推断叙述是令人生畏的任务——如果一种行为语义学认为这项任务已经在语言再现所取得的成就中得以完成的话。

我们无须在此重申符号叙述学反对二元论，尤其是针对二元的二项式对立组（在叙述意义起源中）。可以说，这当中的“薄弱逻辑”是由普遍化的内在任务完成的。正如我们在皮尔斯对时间所做的偶然性法则的分析中所看到的，在事件的时间性序列中，没有严格的形而上必然性。然而，二元对立所提供的，甚至不是一种法则，因为法则要求第三性。有目的的行为要求目标，而目标从逻辑上讲就是第三位。所以，符号叙述学中目的的叙述动力之真正源头，并不依靠阐释学前提，它可以在严格的逻辑中得到验证。

5.5 博德维尔的形式主义

形式主义是另一个叙述或诗学形成竞争的理论。然而，这一方式和格雷马斯将之“规范化”相比，没有那么形式化，也没那么挑剔。首先用历史学术语，如普罗普对有限叙述功能集的分析，可以涵盖可能的童话故事的整个领域。我们无须再决定是否可以将普罗普算作——俄国形式主义者之列。根据博德维尔（1987）的看法，形式主义者是“自亚里士多德以降最重要的叙述理论家”。

在叙述理论的语境中对形式主义提的问题一定是有限的：就叙述性而言，它包含的新发现是什么？当然它通过新的质疑方式来重新定义客观叙述是其特权。现在，狭义上的形式主义视自身为一种“文学性”的美学理论。我们可以在一个点上将之阐释为接近亚里士多德的《诗学》——叙述是从一种目的视角来定义——对事物的新视角。尽管观众的视角是《诗学》的目的，但我们可以将熟悉性等同于形式主义中的“陌生化策略”。然而，我们在此主要发现的是

关注外在的世界，而非观众和主体。但是，在《诗学》中，可能世界合理形成的世界依然附属于基本的目的。与之相反的是，叙述性所形成的是“设计出出人意料的转机”。问题是，这不是一个行为，而是一个世界的翻转。这似乎从叙述定义中消除了整个模仿的实践。尽管是关于行为，目的论等的所有观点没有从形式主义中消失，形式主义依然言说着“事件”，却没有进一步折射出事件如何成为（一个情节的）统一体。

重新将电影理论的形式主义称为新形式主义，并没有改变根本的东西，而是依然暗示着去“规范地”“自动地”构成文本叙述意义。新形式主义认为这种问题是由一种构建主义基础解决的。在感知和文本之间的鸿沟不能轻易跨越，这一鸿沟是由事件和其统一性目的构成的。显然，世界不是“疏离的”，它是一个文本，一个通过其目的再现世界的文本。博德维尔试着提出或预设文本意义和叙述世界的自动再现，是在不诉诸行为的实用逻辑的情况下。格雷马斯却将叙述意义的生成严格归因于一个逻辑概念——这一概念创造的行为观念是对命题式行为的推理。“规范”和“不寻常”世界与诗学无关。《诗学》中所说的净化不是疏远，而是（以另一种不同的方式“不寻常”）人类行为正义性的理想化。这是《诗学》以其规则和变量来解释的目的。亚里士多德的诗学选择了实用逻辑——对实践的模仿，而利科想追随他的这一理论选择——就其所有社会条件下的人的行为这一观念相当盛行，以至于甚至悲剧转换也成为人类行为的一种理念。

既然没有实用逻辑和目的，那么在诗学产品的戏剧中显然需要另一种“变化”的行动主体性。现在，新形式主义坚持“使之陌生”的关键性转换。这等于以一种更为技术的语调来提出两个问题：第一，文本产品如何发生？第二，“陌生文本”的产品如何作为一种转换而产生？此在中没有利科式的基础作为叙述总体性的唯一担保。如果第二个问题被认为是对美学效应负责，但很清楚的是，没有两种文本——如果有人认为手上的文本“陌生”的话，再现的“规范”文本就只是预设的；“疏离”只是无家可归的比喻领地，它显然指向对立的角色。因此，假定的另一个，熟悉的，自动的都极成问题。因为即使是“自动的”，它依然是“运动着的”一种变化行为，不靠自身进展的行为。格雷马斯在形成变化或转化中看到了这种逻辑必然性。“社会想象体”的理论认为，我们都拥有这种必然性。自动性随之发生并使叙述功能通过必然性再生产自身。尽管叙述语法摘取了所有时间性，其转换理论被称为行为；但在新形式主义叙述学中，时间性或实用逻辑都没有解释转换或变化，甚至像“一体性”和“界线”之类的基本诗学元素都必须依赖行为目的论这一概念。

博德维尔反复重申这种叙述学案例是观众的（而非角色的），他称之为模仿的和视角的叙述理论。梅茨则称之为多余无谓地演习命名的更换，但只有当我们考虑到这种根本性的转换时，我们才能理解博德维尔如何处理叙述例证。他一旦这样做，就发现感知作为一种谕旨，与其由例证驱使相比，更缺乏驱动力。这又是一个认知选择，我们无须再次讨论从认知角度而言组合关系是否令人信服，他的反语言学选择，相信可以提高观众的能动性。博德维尔使符号学理论多元化，以反对他们将观众限制为认知被动性的趋势："我要说，一部电影并不确定任何人的立场。一部电影提示观众去执行一系列可定义的任务。"（1985：29）他真正批判的是，某些符号学理论将所有时间性元素限制为话语的趋势。然而，他提供的替代品真的能更好地解释叙述的高度时间化符号程序吗？博德维尔并未解释一个世界如何成为事件的过程。这些事件被认为是前存在的，通过自己的方式被置于那里。"一部电影提示……"是被认为不同于一个因为被构建于存在之中而存在的实体。

然而，"陈述—被述"之间的语言差异化有一定的重要性。通过热奈特的拓展，它甚至考虑到了话语和一个世界之间进一步的（现实）层面。每个情节有安排和排列整体各部分的技巧，并不只是"意味着"一段"历史"（这大致等同于故事）。更重要的是，同样有世界的一种预设状态，就叙述而言，这种区别不是虚空的。它恰恰与人物个体的站位相关，甚至和朝向外在世界的叙述实例相关。每个人的个体视野都不是与另外每个人的视野一起得到拓展的，甚至作者的视野也通常不是最普遍的，但都指向指称的单独点——真实世界。然而，这种叙述差异没有解释任何东西——它对沟通进行了分类。陈述活动所指的，不只是这个世界的内在交织的方面位于情节中。但这需要预设一种情况，通过这种情况，我们获得了准入——恰恰是"提示性的电影"（声音）。这种声音确实是情节的一部分，而非世界的一部分。它代表了这样的叙述组合关系，制造了叙述时间的统一，并借此形成一种叙述世界的统一。

叙述是一个真正转换的过程。作为情节再现的对象，故事从本质上不同于一个真正的一体世界的意向性对象。与之相反的是，当叙述态度中没有目的论转换时，叙述世界就如同世界宇宙一般开放。逻辑终结对于叙述而言是重要的，但对于认知而言，却等同于使之不可能。如果观众将所有方面重建到想象世界中，无疑会成为一个忠实的且完全超越叙述目的论局限的重构，那么，这两项将会一致。世界成为不可想象的，在这个变化过程中，需要依赖叙述的能力。因此，叙述就是指称为"合理的和可能的"。这种形成不依赖于对物理世界的感知，而是从一种实用逻辑的角度来构建而成，并且完全是社会性的。

极端构建主义将叙述可能性的构建角色发挥到了极致，这对于文学理论而言显然十分具有吸引力，比如施密特（Schmidt 1988）的文论。但是，在故事中，“现实的各视角”是通过视觉主义（perspectivism）在观众中获取叙述现实世界的存在幻觉的。博德维尔描绘“情节”或“电影”为逐步渐进地向观众释放其信息。这在事实上是否不同于陈述性的和叙述的视觉主义？底本只是所有视角的理想融合，一个故事和现实（效应）的历史。因此，每种能指的干预和操控都产生于情节和底本之间的间隙之中。然而，将任何非人为的“自然”或“客观现实”归因于底本是错的。底本（fabula）仍然是一种构建，是塑造性行为的理想融合。人造品和其所指之间的间隙不能以简单等同了事。事实上，故事要求一种逻辑例证，可以让所有的叙述视角统一进入一种“属性”（whatness）中。故事不是视角图式自动生成的结果，而是可塑性的明确自愿行为。没有这项工作，实际上就没什么可告知的。陈述活动和声音叙述只是一个方便的比喻，应该只根据其分析成果来论断。从术语角度讲，它连接了可以和底本、情节相分离的且不可否认的特征。我们无须讨论源自其人格化的危险，但它确实有助于提醒构建行为的人造性。正如它统一了文本干预，构成了与“感知主义者”的自然主义之间明确的断裂。如博德维尔所论，通过转换词（shifter）或指示（deixis），陈述活动不是简单的语言学意义上的存在。此外，不能将反向设置为世界纯粹状态的差异，“它是什么”，这是一种源于主体的叙述逻辑。

运用陈述活动例证——甚至是超越了叙述转换统一地运用——正在成为可能。在博德维尔看来，叙述同样是一种陌生化的转换。尽管“陌生化手法”所解释分析的只不过是本来合理的东西。通过与物理世界的比较来强调不寻常的东西是没有意义的。叙述已经向外面封闭了自己的世界。然而，它是时间性的手法，所以有必要将之建立于“事物差异之比较”之上（皮尔斯）。所以，陌生化将自身转换为一种叙述统一体。底本不是世界，作为一种转换构建者，正是叙述，才使得任何认知元素得以与统一化的视角相连。

叙述文本将自己的认知力量归因于源自相关视角所得的整体。汉伯格（Hamburger 1968）和伊瑟尔（Iser 1976）以及后来的利科（1985）都强调叙述的基本特征和构成性的特征，因此可被描绘为：从认知论说法而论，不管解析的时间性手法，感知和叙述之间有一种差异。后者是自反性判断的一个例证（Wagner 1973），然而，前者却是一种统觉判断——将目的论关联解析为世界各状态的行为超越了感知时的反应。理解因果性为原因增加了自反性。主体通过叙述表达了他们的意识，即他们的思想使得对象一行为有了目的。因果理解沿着一个单独的路线穿越了所有可能链条的迷宫之中，这些链条是单一初始行

为实现的结果之链。由此，一个故事的源点很有可能是其“道德”。启动故事的是思想的自反性。没有现实性会诉说自身，因为事实上它是缺乏现实性之现实性的一种叙述。这远远不只是一种真理，构建行为的叙述之源所留下的踪迹，最终成为因果性或体裁的文化形式。若没有构建的话，听众、读者或观众就不会将叙述理解为叙述。在“很久以前”，这种通过将之从尘世现实中隔离开来而开启一个叙述的说法中，包含了一种精神的附文。所以，反射性是一种精神运作，其中作者和读者都制造了那个转换性的隔离括号并因此制造了叙述。

如何转化为文本特性是另一个问题。然而，根据语言学，这正是陈述一被述差异背后的东西。打个比方讲，只有后者才是隔离括号（因为现实中它永远是在场的，并且出于语言中的语法目的而必须在场）。当我们区别底本和主体时，并不是表达这个意思，事实上它已经置于超越构建行为之外。这正是博德维尔理论中所缺乏的那个由叙述构成的差距——他故意接受了这种差距用来交换“电影特征”。尽管如此，电影不应该忽视反射性。毕竟，它可以通过自身的方式来获得反射性，否则，就没有“影像叙述”。

一旦消除了电影中作者的情况，博德维尔就必须通过其他途径引入功能对等物。于是，“提示性的电影”替代了作者的例证。感知构建不能完成叙述构建。直接从感知构建跃入底本虽然过度省事，但没有解释构成叙述世界的专一性实用逻辑。

这一逻辑本身会形成一条因果链。所以，因果印象的出现说明时间性统一的出现。皮尔斯说明这是那种用差异来连接事件的法则。由此，在叙述目的中，时间作为法则，一个第三位而得以维持。亚里士多德诗学原理中的转机说明形成一个整体的时间叙述逻辑。感知和陌生化的世界都不能在一个正在形成的整体中来解释一个转折。

总体而言，以下观点值得怀疑：观众的主动性可以保持不变，以至于能够只应用构建。亚里士多德的术语中已经指出叙述的真正要求，正如我们在认知主义语境中讨论的那样，只有一种不反射的唯名论才能解释这样一种疏忽。真正的认知是不同的，它不能通过运用构建来发挥作用，而只有在真正扩充的符号中才能。所以，构成事件秩序的不是构建“因果性”，这里蕴藏着实用主义原则的所有秘密，其本质不是怀疑之后重获的信念，而是指这种新的信念不只是被怀疑摧毁的那个信念。通过叙述性，同样能说明认知获得的还有皮尔斯1903年第一场哈佛讲座中提出的保险问题之例。机遇比率不是风险认知——比如说攀登的认知，而是登山者对攀登的风险有认知；这种风险不仅更大，而

且具有不同的性质。在此，我们的一条因果链形成了一种普遍性，即许多真实和可能实例的扩充性符号。“符号的增加”说明了“什么是一个符号”（Pierce 1998：10）。经验社会科学所处的认知情景与保险公司一样。即使如此，维持在存在命题之内不是很符合习俗。从数据中所得的普遍结论不同于将构建塑形应用于数据。一个假定的论断更多是一种真正的扩充。皮尔斯符号学认为这种扩充依赖于一个符号。

叙述与之十分类似，因为它是由事件而非片段组成的。当两个不同的事件就某个第三性的普遍观点做比较时，它们就成为一个目的的片段。叙述的体制已经是作为行为的叙述事件和被述事件之间的根本差异之结果。叙述世界的因果性被制造为用准逻辑方式连接两个事件的时间法则，由此为制定一种不同的因果性，陈述活动十分关键。陈述/被述是用以表达逻辑转换的语言学二元论。事实上，在语言中（即在型符中），我们必须建立完全不同于实际经验中的因果性。在此，因果效应依赖这样一种可能性，即可以在符号用法中建立一种差异。因果效应的踪迹可以通过型符在语言中证实——比如，通过动词不同时态的不同使用或通过状语群来完成。当然，比起这种逻辑的意义，陈述活动有更宽广的意思——通过个体的和模态的指示元素，陈述活动取得了各种依靠。但不是每种陈述活动都需要生成叙述。由此，只要出现作为因果性的叙述，都是通过陈述活动制造的。

5.6 奥尔米的《创世纪》

在电影中，叙述因果性不会出现于关系到两种其他元素的语言元元素中：“因此，这就是……”型符不一定是语言学的型符，所以，电影的目的论型符要求比语言更为普遍的定义，只需要确定最初的符号是由一种法则确定的。

叙述的这种态度——作为一种思想符号——对于型符类的符号目的论或叙述目的的第一相关物而言足够了。在这个符号中，用法本身是第一事件。所以这个符号所有的对象是其第三位。目的论既不是指加速也不是指持续，这两种时间形式都不是法则。在电影中，目的论极少被作为一种组织时间的逻辑而被排除。当没有可供比较的另一事件时，这种排除会以最极端的形式出现。严格而论，任何继“开始”之后出现的，都是陈述活动的第二事件。然而，在对事件的叙述性模仿中，不管是时间性还是逻辑意义上的，不可能有不合逻辑的推论（non sequitur）。不过，安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的《帝国大厦》（*Empire*）不属于这种情况。从叙述态度来解释这部电影是不合适的，如果被

视为如此，它无限期地推迟第二个事件就会显得极为无聊。

但是，继续叙述是可能的。为此，一种影像必须和奥尔米的《创世纪》开头那些意象一样持久永恒。作为反证，这样一种“永恒”影像会立即被一个移动的摄影机或任何其他带有目的性运动破坏。这对于一个典型的电影型符是足够的。然而，正如我们所见，恰恰是这种影像，成为一种完全不同的陈述活动之开头——美学阐释。我们无须害怕语言学样式化，因为型符是一个逻辑定义，而不是一种语言学特性。正如我们先前讨论符号分类所说的，思辨式论证要求规约符号，而规约符号要求型符。定义同样要求一个型符的初始逻辑地位，以便成为叙述。如果没有这种符号用法，电影就会只是以物理、存在性秩序出现的一排摄影框架。将一个电影事件当作一个时间性符号使用的意向，会将其转换为以叙述目的之解释项为名义的一个序列。

叙述时间之前和时间的诞生是自相矛盾的。型符的差异使这种看法具有合理性，也就是说这不是从文学中继承得来的，而是电影特有的，比如奥尔米的《创世纪》(1994)。奥尔米相当出色地在一部电影里显示了两种本质上不同的时间（永恒时间和目的论时间），不同于比如让-雅克·阿诺（Jean-Jacques Annaud）的《人类创世》(*La Guerre du Feu*，1981）——同样是一个“基础性”的主题——奥尔米没有将起源叙述化。两者的差异不在于它们的文学基础，而在于叙述方案的设置。

阿诺的片子采用的是一种彻底的小说式视觉，诉诸人物的原始心理。而《创世纪》却没有心理化，它运用了一种远古的语言。叙述转折点和基本的惊奇之处在两个文本中不同：其中一个是一种小说式的好奇，显示我们人如何开始以人的方式进行表现，另一部是展现了一种对于事物秩序的宇宙论的兴趣。秩序是永恒的，反时间的，而时间在原初纯粹状态丧失以后被引入这种秩序中。《创世纪》以一个强烈的事件——杀戮，开启时间。在失去乐园之前，它是永恒的、正义的，一个完美的秩序反映了上帝希望事物是什么样，“保持”什么样。它十分接近一种必然的形而上法则。所以，在神学话语中，当被扰乱的秩序完全恢复以后，乐园可以随着“时间的终结”而崩溃。这期间是时间和等待。作为一个普遍性的符号，时间之先与之后只可能是一种否定——一种“自然秩序”“有序的混乱”。

从语言学角度而论，这种永恒的状态在没有否定形式的情况下，是难以表达的，因为它要求一种过去时态。在符号学语言中，这并不难表述，因为没有时态可选。在其他语言中，则要求有一种强有力的状语构建，用以解除各种时态的时间性占位：“在有任何开始之前。”实用逻辑的符号预构会制造出一种完

全的无目标性，而这种无目标性是命题中动词的冲突。

当然，奥尔米不能摄制副词，他必须用一种不同的方式解开各种“开始”和开始之前的联系，他通过编辑获得这种效果。《创世纪》第一部分的蒙太奇没有包含表示原因的连接物——它是漫无目的的。万物都可以是同时的，而首先到来的是什么，没有关系。这种方法常见于散文式的电影中，并同样出现于戈达尔的《向玛丽致敬》的某些段落中，这些段落通过象征化手法开启了叙述说明原因的语境。在《创世纪》中，第一个事件是该隐举起双手攻击他的兄弟亚伯。在这序列的情景中，上帝“不公平”地接受亚伯的供物，完全符合亚里士多德对一个叙述开端的定义。当然，这并不意味着在叙述事件之先没有历史。亚里士多德只是排除了所有的原因，而这些原因或许会导向起源的场景。这一事件是所有一切之因，但本身却没有原因。

为将第一事件凸显为逻辑意义上的事件，奥尔米引入了显著的形式变化。现在的一瞥（比如，诺亚的）成为指示性时间元素，从心理学角度被译为有理解力的前景。接下来的一瞥是对神界秩序的沉思。第一事件之后，具备了其唯一且压倒性的目的，它所具备的力量能将实用逻辑还原为一种行为。有了目的论，就有欲望、理解和希望——简言之，时间。现在奥尔米的电影能重复目的论的逻辑过程了。堕落前期状态从时间性角度可以理解为所有的普遍潜能。如果没有根据第一事件和历史开端的目的论局限，我们就能维持下去。所以，必须以充满时态的词汇来“重复”原初的秩序和美丽，虽然现在我们必须用一种泛化的过去时态叙述成不可弥补的丢失。然而，作为能够给予希望的潜在性，它依然在此。诺亚和人在鸽子、橄榄树以及最后它们的消失中看到了一个符号。所以，希望变成了乌托邦和不存在的地方，在时间中没有一席之地。奥尔米必须通过意味深长的缺席来显示这一点。缺席的鸽子对应于缺席的、失去的乐园——两者都是时间的秩序。但继流逝之后，时间的缺失不再能被想象和显示出来。然而，它可以被叙述，因为它的意思与“曾经所是的”正好相反。

原因的状态对符号的使用产生了影响，因为仅仅是可能的东西，只能是像似的。奥尔米电影中的流逝前那部分就是一个像似符号化过程，因为它打乱了或限制了实用逻辑。总之，它不能成为一个叙述。谋杀义人亚伯同样杀害了可能的世界，并开启了确定性。孩子凝视的双眼能看见任何事物中令人惊异的新颖之处，他们不会理所当然地接受任何东西，任何事物必须得以解释，因为任何事物都是美丽的，必须以美学方式呈现出来，这几乎意味着不用去再现事物。没有比因果性的统一性逻辑效果完美且合适的例子了。

这层意思完全取决于时间和由时间转换的非目的论模式。尽管我们仍然在

阐释叙述学中阐释这种非片断，与叙述理论的整个范围形成鲜明对比的是永恒的理论化。如何用叙述学意义上的时间的时间来处理这样一种独特的意义呢？当各种能力被限制为各种世界的生成时，或（为了差不多相同的理由）限制为它们的陌生化表达或它们的含混化及去含混化时，这些《创世纪》序列肯定是平的，它们的叙述信息价值的几乎为零，它们甚至都不能为一段罗曼司传奇叙述设置情调。如果可以被配置任何意义，或许可以通过作为一种“风格/文体手法”来配置，但是在构建主义—形式主义的描述中觉察不到这种（仍然是叙述的意义）。

陈述活动无须是一个时间性事件。它严格指向句子的战术秩序，尤其是意义的实体化修改。在此，“观众能动性”和“提示性的电影”是广泛的实用框架的特殊条件。陈述活动没有目的论的和时间的实用体制作为根本上独特的统一原则。在僵硬的意义系统的“去含混化”中，它只代表增加的自由。如果弄乱了叙述构建的时间起源，正如艾柯的叙述学中所示的那样，主体就变成了一种意向性语义和外包式语义之底本的任务（Eco 1979：14）。

传达（陈述活动）必须赋予情节以意义（目的），而外包叙述世界的构建留给了语义系统，因此有必要建立传达的框架。应用自动生成的图式机制是不够的，它不能帮助我们决定如何且用什么图式来填充一个叙述的多处空隙。任何有趣的文本都必须是模糊的，而不只是空隙的不足。根据莫里斯和艾柯的前提，语义学需要符用学。正如再现中二元系统的传达延伸的像似性所扮演的角色，陈述符用学在此扮演的角色也是如此。基本的挑战总是意义的连贯统一，这在僵化的二元差异系统中不能得到解释。在完全一样的前提下，艾柯的方法从根本上不同于格雷马斯的符号叙述生成论。

所以，由语义单元和句法单元组成的任何再现艺术品，都要求沟通向外拓展为“在谁之前”以及“朝向谁”。现在，格雷马斯将此功能赐予陈述活动过程中的角色：“说服”等于陈述者的“阐释”，以及被述者（观众、读者）的“阐释性”。正如文本意义所隐含的那样，基于暗示而构建的各种文本意义并不一样，读者确实在其阅读过程中被定位了。然而，这是一种误解。一位“隐含作者”并不是实际生活中的作者。还有叙述手法必须归因于人物以外的文本资源，如陈述主体（Eco 1979：10）。作为结构的叙述消除了时间，它不是制造叙述秩序的时间法则，却是“永恒的”句法原则。然而，由于合成的可能性极大地增加，以至于太多而无法一致。现在，如果意义是通过其系统站位来定义的话，那这一点上的任何含糊性都肯定会摧毁意义。通过传达对意义而达成的一致可以建立为“推理层面”。

语义去含混性有一种连贯叙述世界的“宏大命题”，不是语用逻辑封闭世界的目的论。作为一个广泛的框架，以下三种基本的因素决定了正确的阅读：显示线性文本，工具式语用加上文化符码和超码，以及言说的情景。叙述意义的构成分为外包和内包行为。在外包或延伸这方面，我们发现世界是由读者来解析的。内包则构成了叙述的内在结构，外包推论源自关于一个叙述“场地”之于世界结构中的最初假设。就叙述的内包方面，我们发现了话语结构、叙述功能、行动素结构以及意识形态。到目前为止，这多少是用艾柯的百科全书应用于叙述文本的。坚持读者的实际合作值得我们细究。同样的是陈述文本和具体的叙述者实例帮助（修辞的方式）来指导读者，对于双方而言，叙述的具体意义是一种公开的否定或“合作性活动”（同上，15）。故事和主体比博德维尔所说的还要复杂。主体构成了“传达性”“叙述自我意识”和“信息深度”这三种变体。作为内包，实用主义制造了围绕纯粹文本显示的沟通框架。此外当它通过修辞来决定可能理解的通道时，通过识别所有的话语因素，我们明白了“文本”。它可以被缩小或模糊地扩大，所有这一切都是叙述或底本的延伸。

首要的叙述构建允许我们推论一种故事，正如博德维尔用经典好莱坞电影叙述演示一样。观众（用推论方法）能构建一种“宏大命题”——一种电影电视指南摘要。博德维尔和汤普逊对看似简单的电影所做的仔细分析中指出，这种宏观命题可以同样相当复杂地存在于形式主义言论中。“主导”（dominant）等同于主要的宏大命题。然而，根据这一比喻的引导，同样意味着“次要”（subdominant）以及“补充”。为叙述宏大—命题的这样一种“隐藏的议程”，事实上增加了其含混性。格雷马斯的“同位体”（isotopie）相对不那么费力地增加了陌生性，同位体只是整体的修辞分母或“语义显露”的“话语结构”（Eco 1979：14）。这在“误导的情节”中十分显著，并且在喜剧效果中不可或缺的是，由观众来执行二度的推论并创造了一种平行的叙述宏大命题。第二个同位体可以是——或能成为——和第一个同位体等同。为此，艾柯（1979：200－256）提供了一个例子，以说明一个同步喜剧中有误导性的情节：“一出上好的巴黎剧”（导演阿方斯阿莱）（1854—1905）。这个情节提供了两个同位体，都由“互文本性框架”说明：一个是“通奸”，另一个是“误解”。我们将在这两种宏观命题之外，再增加一种用以比较“反常的”喜剧的一面——“正常”生活，由兴奋的读者和戏剧的作者来打磨的前猜测，神秘的阅读牵涉前两种宏观命题，喜剧将其中任何一个宏观命题与隐含的宏观命题“正常性”做了比较。

很明显，艾柯相信叙述结局可以通过命题性质得以解释。然而，事实并非

如此。严格说来，在叙述宏观命题中（不管从语言学还是逻辑意义上讲）没有命题。同样，将无限的阐释性引入模糊的戏剧会形成误导。在所有这些阐释形成之前，我们却又需要如此解释叙述的首要结局，因为若非如此，就不会有叙述理解。叙述是公开的，同样，世界认知也是公开的。它们之所以是公开的，仅仅是因为其空隙，没有时间性就无法解释叙述。叙述存在于用一个陈述实例协商的意义基础上，这已经是心照不宣的。一旦有了叙述，其封闭的世界当然能是含混或去含混的。然而，为何有叙述我们依然不得而知。

陈述活动的“作者角色”出于其他原因依然显得实际。叙述是时间法则的一种相当奇特的符号用法。它作为一个确定的符号过程而开始是实际的。当着手于虚构合约时，观众必须有这种“逻辑”保证。如果没有的话，就必须只考虑无序地重述客体、状态或行为，没完没了，却毫无头绪。所以，理解事物的信任合约会遭到破坏。

博德维尔准备以电影摄制特性之名义废除的，是叙述自身的逻辑前提，为何转换过程必须通过时间形成。只有在那以后，新形式主义才作为审美转换而开始。博德维尔（1985：49）认为：“我们看到，在电影和其他媒介——文学或戏剧之间的表层面类似之上建立的叙述理论；文学、言论或写作。”那废除的例证，在被以为过于语言学陈述的环境中，又以伪装的形式再次出现，当他继续道：“我提出的理论视叙述为一种形式活动，可与形式修辞相比。保持用感知—认知方式来了解观众工作时，这一理论许将叙述视为一个过程，不属于任何媒介所特有的基本目标。作为一个动态过程，叙述为其目的部署了每种媒介的材料与程序。”他应该说是“为其目的”，因为叙述行为部署了一种实用的目的，并因此关闭了它的世界。

新形式主义似乎没有解释转换。电影摄制不是自动再现人的行为世界的方法：主体的技巧考虑到重构一个“正常”的故事，假设的主体之客体，再现的世界，这当然无须陈述活动。在决定叙述时，就已点燃了某种逻辑的火花，恰恰是这种逻辑有其时间性秩序。在叙述和电影中，必须保持一种创建文本的角色。留给意志的不是一个恰当地得到提示的观众，以形成在叙述中作为一个角色的作者。新形式主义的叙述学不如叙述语法那么有力，它缺乏叙述、语用逻辑，更别提时间整体性和视角论。

解释符用逻辑的功能不是一项琐碎的工作。此外，如果没有时间意识，几乎不可能解释。在利科的叙述学理论中，这是由此在的时间性造成的。对格雷马斯而言，这种逻辑以语言学普遍法则的方式发挥功能。利科对这种论断的批评考虑到了那些法则的逻辑重要性，而那些法则不是独立的，而是源自行为：

格雷马斯否定了自己的言论，认为“不存在文本”。语言普遍项追求确实有限，当它们源自命题形式时，我们已经看见这样是无法获得真正的普遍性的。利科不需要这样的叙述普遍性，他可以在别处寻找。对于他自己的哲学，他真正需要的只有叙述形式。这里不只是包含一种技巧。叙述形式必须依然是他者，陌生、异于本真的此在。叙述只是从整体存在中借来的东西。此外，它必须保持如此，才能赐予时间性整体性。实用逻辑是叙述的动力，甚至不需要被整体化为死亡，向死存在是通过另一种力量获得的。叙述只是对统一性的深层现实性的再现，而无须更多。一旦我们提出了假设，恰当的问题就不能考虑从人之行为的基础上来发展实用逻辑。在利科看来，操心的此在已经回答了这个问题。

利科对格雷马斯的批判是否适当，取决于我们是否允许进行超验推理。叙述语法尤其是在符号学方阵中的逻辑力量，完全依赖于生成论机制，从虚拟性到现实性（通过行动化）的变迁可以并且已经被解读为一种新的超验主义。所以，这不再是一种历时发展，而是德勒兹所说的一种特别的序列化（1973：318）。时间成为一系列感官效应的效应，而不是行为时间的歪曲。在格雷马斯（1976）理论中，这一点已经说得相当清楚。方阵中的第四根“线”——从非 S_2 到 S_1 的指称——是一种身份。在给出的例子中，它是“非—非”，不是—非到是。如果这是一种否定分类法，不是—非意味着是，但以组合关系而成为“是”。因此，它是同一进程的新层面。这说明连接所有为一体的是意义的超验、推理形式。它制造意义，即使利科也没有承认相关的逻辑力量是行动主体。

皮尔斯符号学理解的叙述既没有超验论，也没有孤立—见证所带来的不方便。但是，它获得了强有力的统一性和整体性，而这是存在的一部分。由此，它可以免除向死存在的原始经验。符号经验从根本上被当作下一个经验。符号化不可能没有终点，但所有的符号没有已知的终点。在与下一个相关的符号中，同样在演化的形而上学方面，只有连续性。皮尔斯符号学中的整体性不像任何其他现实性，其存在模式不是可能性的存在模式。因此，真正的时间不是主观的与物理时间的恶性切换。连续性、可能性是现实的，但却是不存在的。利科的叙述学要求操心此在的存在性存在以获得整体。符号学中的整体是一种真正的可能性。与在所有必然维度中的人类行为不同，叙述并不是随意展开的。叙述不是根据一个具体的人的行为模式来塑造，具体的行为模式是持续的、多层面的、无止境的。只有当我们将作为逻辑秩序的时间强加于具体的经验行为（即当我们正在叙述时）时，才会鲜明地识别其显著特点及其因果关系。在这一点上，可将之理解为统一性并因此而进行交流。然而，甚至在我们将叙述建立为一种时间性法则后，还是可以保留其他两种必然的关联项。在行

为中，甚至有一种第一性被用作退化的符号关系，正如对《诺言》的分析所示的一样。这部片子的叙述没有消除行为的实用性，也没有将这种实用性置于第三性的绝对摇摆之下。它反而将其时间视域拓宽为可能的，这种时间性及其与规范的语义实用主义时间之间的对比，构成了精确的美学效应。一种“前语义”的时间性同样先于人的行为。这不是一种反直觉论断，而是关照及其时间经验的“活生生”的体验。德莱叶显示了电影叙述如何关照。同样，加福利通过另一种方式“占用”叙述的时间，显示了电影如何获得关照。

演化的形而上学和符号学用连续性窥探到了人类时间的另一种维度。人类行为的时间不是死亡之前的时间，而是实用主义意义上的朝向、演化、成为、模态存在、探索。此外——并且这是此处的关键点——这种时间成了一个符号并且是可以传达的。从皮尔斯符号学的角度来看，叙述整体性的问题是时间问题，也是真理的问题。然而，我们所说的“成为符号”到底指什么——陈述活动将回答这个问题。

6. 电影中的陈述活动

就陈述活动本身而言，它是符号化过程的一个必要部分。所有关于意义的理论，必须以某种形式，并以某个名义来理解陈述活动的作用，尽管我们会觉得它难以捉摸、不可分析或只是理所当然的。皮尔斯符号学从一开始就解释了比起其他理论而言，“言说”（utterance）更重视符号的运用和发生，即认知事件。

然而，出于不同的原因，陈述活动同样成为符号学电影理论中珍贵的“实用”补遗，并因此填补了理论空隙。如果不只是一个临时替代品，它同样被认为是一种必要的观点。在此，陈述活动在事实上构成了一种核心定理。阐释学电影理论认为，通向电影意义的康庄大道已成为某种行为，它被语言学家和逻辑专家称为陈述活动。

其中最早的例子是贝特蒂尼，他尝试着将阐释学嫁接到符号学理论中。这个例子颇具启发性，它显示出陈述活动怎样对两种思路方式都形成影响。之所以呼吁阐释学电影理论，是因为它可以轻松地将某些电影摄制技巧进行人格化。这样一种修辞转换的设想是，存在性分析同样可以应用于电影制作，单就这种应用就赋予那些理论以生机或意义。现象学和阐释学理论不能为了形成意义而避开意识（心理学以及存在）。内在性（interiority）是所有意义之源。这意味着如果没有内在，比如摄影机，它就必须以比喻的方式向外输出。当然，在这个比喻之外，这种输出最终会（如利科的叙述学中那样）建立在读者和作者的基础之上。陈述活动的目的，恰恰是将“文本”或“技巧”与意识或存在连接在一起。较之于陈述活动，利科更喜欢“叙述声音”这个术语，这绝非偶然。以此类推，艾伯特·拉菲（Albert Laffay）神秘的“大片”观念在电影理论中起的作用是一样的（Casetti 1993：74）。

博德维尔厌恶这样的“占位”理论，但他没有更好地论证可以反驳心理学化的意识哲学。不管怎样，这在电影数据中显然不是“更为适合的”。卡罗尔关于所有本质主义的论辩，拿来针对阐释学所说的“镜头等同于眼睛”是最好的。这不只是一种本质主义的扩充，更是一种技术手法的精神化或心理学化。

后来梅茨似乎也逐渐意识到陈述活动的用处，并间接承认了单就句法而言是不够的。理解真意义的完全充分之关键，在于运用自古以来认可的语法事实：格言三分被模式化为时间、方式、人格。作为行为和语言学“标记”的陈述活动的双重性质（对此，梅茨持反对意见），不仅促成了它与不同理论从本质上融为一体，还在两者中创造了某种含混性。由于语言学一直以来的特征，人们很难区分自然语言的偶发特征和语言共项。格雷马斯试着从命题形式来推演出共项。然而，他只是利用了联系词，而这是印欧语言的共有特征。皮尔斯并不信任任何对自然语言的依赖。即使我们能将之作为一个事实确立，即所有已知的语言都有一个共同的特征；也不能通过这一点来获得必然性的逻辑能力。这一探索引发皮尔斯将其逻辑理论基于呈符之上，而不是主语和谓语的联系词。

在皮尔斯的理论体系中，陈述活动是什么不能由语言或社会互动模式来决定，尽管它或许看起来是如此。陈述活动的根源必须在意义中寻求，而不是在琐碎的具体情景中。这不是在解释一个已然的事实，即叙述并不叙述自身，点燃叙述的火花必须来自外部。夸张地讲，我们可以以这种方式来开启一个理论问题：为何叙述不能讲述自身？理论必须意识到叙述含义的不可能性。一旦我们意识到了要达到对一个叙述的具体阐释是多么不可能，我们就面临叙述意义的实际问题。因为其内在的模糊性，它否认所有描述其论证的尝试，这样就能有效且普遍地进行再生产复制。尽管所有的叙述都专注于生产一个意义，叙述理论仍被限制为设定的恒量。

我们在叙述的不变功能中找到了解决方法。前面一章中已强调了时间性常量和目的论，但得出的结论是，这种时间符号只通过一种陈述行为才能诞生。时间本身的存在归因于“两个事件差异”的比较。行为构成了第一事件。如果要做比较，就要求有另一事件参与，并且它是叙述目的论之轴上的一点。陈述活动必须同样建立起再现，然后可以通过时间性被构筑到一种秩序中去。所以，在叙述中，陈述活动就时间和再现而言，扮演了双重构建角色。

那么，什么是陈述活动？在皮尔斯符号学的理论框架中，在哪里产生了陈述活动的问题，将时间与一个构成性相连并不是反直觉。然而，就再现而言，为何现实性应该将自身归因于一种陈述性构成？一种常识性的真理会认为数据是“真正”的现实，而那种怀疑和含混性只是一个知识的问题。这不仅是过于简单，而且从认识角度而论也是错的。在一种更为复杂的认知论中，我们将以不同方式面临认知中的变化和进展（即改变并增加的现实性）。所以，实用主义是一种十分现实的认知理论。在这种演化认知的实用主义语境中，皮尔斯符

号学构建的陈述活动是有道理的。在此，时间和再现从根本上是相互联系的，且必须被视为同一个问题。

还原为陈述活动的某些语言学标记的分类学，没有看到实用主义的解释能力。不幸的是，电影理论中的许多争辩已围绕分类问题，沟通如何干涉纯粹的语言学对象了。所有的分类法都进行了大量描述，却无法解释它们描述的是什么。陈述的范式是实体化句子——即在句子中，从句包含了所属从句的所有陈述活动标记。皮尔斯符号学使我们理解，这些必然构成了现实性。

6.1 陈述活动：从模糊性到普遍性

陈述活动总体上是讲述“所有可能结果”的实用主义启动程序。这种过程不限于叙述、修辞和美学。我们的第二个观点是，这些只是正在科学史中形成之物的惯性形式。问题属于同一性质——即将无限对象理论化。然而，认知程序不可能是任意的。我们已经看见对于被赋予二元价值的逻辑而言，这样的现实性构成意味着什么。存在模式是一种即刻的结果。我们会发现这一点同样适用于叙述、修辞和美学，它们的阐释束缚同样不能确定。对于任何具体的认知对象而言，这意味着它并不存在；相反，它只是意义的持续增长或某物的模糊轮廓。

在此，不必重复被理解为符号化过程的符号“认知论”的根本特征。在开放认知过程原则的基础上，陈述活动获得了其独特的相关性。我们或许可以将其称为一种“现成的”创造形式。一方面，这种分类反映了习惯形式，甚至作为一种文学体裁，指导着对有开放结局事物的认知——从规则到创造。我们讨论皮尔斯对“美学术语”的特殊用法时，已发现他将其置于感知的语境中，而感知对象实现了反对性质认知的目的。这是最广泛的可想象的认知领域，因为任何事物都通过了这个阶段。另一方面，陈述活动形式针对符号学的现实性质提出了一个问题，没有什么可以说明认知习惯偶然文化形式的事件性质。认知习惯正是应对这种认知，因此，这种认知被铭记为艺术或审美对象。艺术习惯是以移情的方式认知性质的陈述活动。然而，这似乎与普遍范畴的观点相左，后者认为任何真正的认知都源于一个真实的怀疑。认知必须以“外在现实性”的力量拥有其矫正物。陈述活动似乎习惯将认知与这种力量隔离开，并将其与虚构、修辞幻觉想象和有用的维度互换位置。所以，稍后我们需要解决陈述活动是如何与外在现实性形成关联的问题。

美学不是唯一的认知开放性。从理论上讲，是外在现实事实强制自身进入

认知头脑中。然而，具体而论，太多的事实相竞争从而引起了我们的关注。所以，诸如构建修辞习惯必须使正确的事实呈现出我们的认知。古代话语的详尽技巧——恰恰聚焦于某些事实的某种需求的方面。通过暗示一个奇幻产品，修辞手法确实可以建立一种原生的事实与它们所选的事实之间的关联。电影拍摄中的记录风格为建立事实和真值之间的目的而使用修辞技巧。我们已经讨论了戈达尔的独特摄影修辞。他出色完成了复杂的目的，即建立某种真理，比如玛丽的处女受孕这一事实。

陈述活动带来的第三种认知开放性，涉及建立一种必然性。某些类型的因果关系必须通过法则来构建。然而，时间性原因是最难建立的原因之一。一个原因是很难识别变化着的主体和第一状态及第二状态的秩序。这种识别与一个对象的单纯物理固定无关，因为某事物的改变意味着它不再存在，而其他某物会代替其位置。所以，菲利普清醒时才停止存在，由“醉”来代替。然而只有一种理解酒醉的法则才能创造主体的相同性。菲利普的身体不是主体（而是他的神经反应）。陈述活动习惯诸如叙述因果性显然帮助并加速了同一主体不同状态的识别认同。反过来讲，这样的缺失正让我们想到由陈述活动提供的认知支持。

陈述活动不是作为认知法则，而是作为文化偶然性而存在的，这一事实决定了其逻辑性质。其逻辑效应是一个事实：它们生成信念，而这一点是认知所不易做到的。从批判常识论来看，这不应该令人感到惊奇，它只是构成了一种显然的常识。在少有的临界情况下，它甚至能解析一个认知对象的外表。所以，正如皮尔斯举例的《天方夜谭》中的苏丹新娘所示，叙述虚构（在叙述存在和“故事化”行为中）有其独一无二的真实认知对象。所以，大多数“从长远来看”同样是可持续的，但“暂时悬置怀疑”只是作为其陈述效应而存在的。

陈述活动是三种不同种类的认知习惯性形式。这些认知对象或许最终会出现在我们的认知雷达屏幕上。然而，即使没有陈述活动的帮助，认知也不能承受这种问题式情景。在陈述活动习惯中固有的一种必然性超越了纯粹的逻辑必然性（即用法本身是如何决定符号的意义的）。第二性的这种结果，将自身显示为真正的怀疑，而怀疑必须作为认知或阐释的前提在场，甚至连有着纯粹可能行的精神实验，也预设了我们正在想象一种令人不满意的先前的可能性质。

然而，在陈述活动习惯的情况中，符号的用法被标准化了。有（像好品味的）准则调节着审美符号。因此，真正的怀疑要求似乎并不适用。在叙述虚构中，对符号构成的怀疑甚至更多是源于（并且只是源于）叙述结局的目的论规

则。在《西北偏北》中，“悬置”是希区柯克向我们讲述时制定的规则，而不是由其他任何事件制定的，除非是他的叙述行为事件。作为认知确定，这本身并不足以维系接下来的阐释。

然而，陈述活动规则表现得和任何其他规则或逻辑法则一样。它们都是范畴第三性，但出于这个原因，它们以序数的方式理解第二项和第一项。所以，叙述“悬置”是强力的目的论限制的第二相关物。只有以此为前提，才可以将此认定为一个准事件，作为一个认知对象。它是叙述规则例证的一个事件，规则是一个情节的最终结果，这必须通过戏剧反转来获得。显然，这不是科研人类现实性的结果，而是戏剧观念的例证。戏剧是存在于某些文化中的文化偶然性言述习惯，不存在戏剧性的普遍形式。这不是一种认知必然性而是一个简单的事实，即理想的戏剧已经被经典化为悲剧而铭刻于希腊—拉丁传统中。尽管罪感和极度悲剧效应预设了某种异教徒的世界观，但它仍然在当今的欧洲有效。

陈述活动必须是间于认知及其对象之间，方可以将认知程序带入一种常识的状态。像其他任何常识一样，它们也会形成并解散，虽然通常不是出于外在现实性的压力。“为艺术而艺术”这个标语，提倡艺术领域应该与现实性的限制分开。有时这甚至被理解为丢失了艺术的严肃性。皮尔斯对美学沉默不语的态度，已经形成了一种真理，他也没有讨论诗学。然而，除了他经常被引用的“允许”，只要原因还未被明确说出，我们就能从其系统结构中推断原因何在。作为一个哲学原理，皮尔斯所指的“美学”不是反映一种实践规则的艺术理论。他唯一的兴趣是审美符号的认知方面。然而，他也没有反映出在其文化偶然性中的艺术形式实际习惯的含义。尽管我们可以将其理解为所有认知的常识主义的特例。因此，我们将美学、修辞和诗学形式理解为相对固定的认知状态，而不考虑认知的进化方面。

6.1.1 陈述活动为何实用

形式作为规约规则而存在。然而，这一事实尚未告诉我们原因何在。对于每种认知，我们不需要对应的某种陈述活动形式，而只是为了某种类型的认知才需要。比如，不是我们所有的认知都是或需要被最终组织为朝向一个叙述终点发展。相反，这对于真正的认知的实用主义进程是一个障碍，如果可以用一种具体的知识来识别无限探索社群的最终正确观点，为了真正的进展，很有必要将这一点保留为不确定的（尽管有其最终性）。

然而，陈述活动效应在哪里漫延开来，需要常识性的确定。尽管或许看似

相关，这样一种终结却只能通过它创造的独特开放性来证明是正确的。作为一种社会习惯，可以被用作为意义的确定或确定的意义，其目的不应该是去固定认知，而是开放新的认知潜能。因此，艺术或许对意义的价值对象做出常识性假设，在其形式规则的保护下，它打开了审美关注的潜能。美学性质转换为艺术对象，但这能通过事实性来弥补，而真正的审美意义通过事实性依然可以被制造。无人能否认美学性质甚至在艺术形式之外都很丰富。甚至康德的第三批判也为自然美作了规定。

当我们引入陈述活动时，不是承认康德在“柔美”与“壮美”之间作的细微区分（前者可通过理解而得，后者可通过理性而得）。从原则上讲，符号学并不需要否认审美判断能够进行客观认知。陈述活动根本不会制造显现。有了超验主义的前提假设，每个符号都是由某种认知构成的，并且包含了审美经验的符号。那么，艺术形式没有在一个对象中创造显现终结的目的，而保留了审美认知的所有认知性特征。只有当这种认知被视为阐释的一个认知过程时，我们才能区分一种常识性状态和一个开放过程。然而，我们必须将其根本过程的认知特点保留为一种状态，而只有当它获得其自身的内在开放性时，这才是可能的。

引入陈述活动并不是重新引入作为认知显现的艺术形式，而是完成真正的符号功能。一个常识的状态依然是认知，而这种认知并不总是有限的，正如该术语所示。相反，作为艺术形式，它使普通认知进入到未知的领地。但它依然是一种形式，并因此由规则和习惯或被控制的行为创造。它不是真正认知的显现和替代，而是一种认知的承诺，即通过设定某种控制的行为，带来某种可及的认知。

美学被认为是显现，对于这一点，皮尔斯符号学是认同的。艺术形式没有例外，并且作为陈述活动，它依然属于实用主义认知的规范性符号学领域。

6.1.2 作为符号过程的陈述活动

陈述活动符号学所关注的是符号中意义确定的核心。根据常识的人造形式，会产生一个问题：什么逻辑力量可以制造陈述性符号？这种形式是确定的意义，它作为一种形式，刚开始是模糊的，而在阐释终端则是普遍性的。具体而论，当我们认出某物是叙述或一件艺术品时，就会朦胧感觉到，有一种特别的意义附属于这个对象，而我们只是在“它有意义”时才掌握它。它是陈述活动形式，刚开始是开放的意义，最终则是确定的意义。

在每个单独的符号中——作为下一个阐释——必须产生真实的或更为真实

的认知。从艺术模糊角度来看，一个符号在普遍性中增长。这构成对艺术认知体验的承诺，也构成反对所有形式主义的姿态，并且试图封闭阐释的开放性。更确切地讲，这个问题涉及陈述活动中的符号化过程：是什么造成普遍性的增加？在常规的认知和推理中，最终是“外在现实性”的矫正性限制矫正并扩充了普遍性。陈述活动会在经验中提供这样一个支点吗？叙述、修辞和美学陈述将自身区别于其他符号，因为通常没有直接的“外在现实”可以确定符号。相反，第二相关物的这一必要功能是由陈述行为设定的。根据实用主义，引起阐释的必定会使怀疑变成信念。这一陈述情景同样限定了符号过程的外部客体。

现在，这种效应是行为的一种社会习惯。正如其他任何一种认知，陈述活动产生一种习惯，这解释了叙述意义的准自动论。陈述活动不是单独的、孤立的生产意义行为。它尤其与依赖于一种行为的审美陈述活动相关——又或许与审美感觉相反。其认知效应不是意义沟通协商的结果，反而能利用行为规则。对于所有涉及这些陈述活动再现的自由想象而言，它们由行为规则来设定什么是重要的。正如行为的每种习惯那样，这限制了可能性。然而，从实效主义角度来看，习惯不是终极意义。阐释的终点，也只是一条原则。叙述习惯通过时间性逻辑在意义中限制可能性，审美习惯通过一种逻辑享有（和可能性相比）最少的限制。除了陈述活动的通常性质——在此还有一个特别的区别——只有行为的社会习惯通过链接各种意义（叙述世界、修辞劝说以及形式审美欣赏）才能证明我们是对的。理解陈述活动的逻辑方式有两个显著的领域：可能性和潜在性，模糊和广泛原则，意义的混乱资源和限制可能性的原则。

当然，每种认知都将可能的或想象的事情状态限制为任意数量的发生，而所有的发生又进一步限制在一种法则中。但是，形而上意义的普遍可能物不同于陈述活动习惯中的可能物。它们在陈述活动拓展的框架中生产的意义，所展现出的必然性并不是常识。这对于作为美学判断之延伸的艺术形式尤其具有相关性。它们的符号过程必须脱离美学判断的常规认知范围，而这个范围通常包含了感知。我们不是用艺术符号而是用“感觉”来思考，结果也不是去判断一种已感知的性质，而是另一种艺术性质。在所有的符号中，有一种第三相关物。而对艺术而言，这个第三相关物必须反映艺术规范。作为审美法则，它不能关注感知，我们可以将这一模糊的法则性质概念化为一则如规范一样的法则力量——就像值得赞美本身这一规范。要整合所有的艺术判断显得太过含混，但是，我们同样可以用承认品味的任意标准，而这些标准用其公开的偶然性，以及这样那样的方式表达了值得欣赏之物。

艺术是对一个艺术性符号的阐释，它的意义与更有“争议”的符号比较

时，相当危险，要么就不足，因为它是被应用于这一独特的在场的艺术经验。可以将这层意义还原为一种感觉第一，它有利于第二，这个世界中的这种现实经验行为。将所有这些总结为某种更为严格的普遍性时，并不能提供多少逻辑牵引力，但没有什么能比这种值得赞美有着更多的普遍有效性。然而，尽管它很薄弱易碎，却保证了艺术的审美符号。

伽达默尔的审美学将“审美理解”与“审美”区分开。他所命名的——或者他所提示的——普遍人性的“原型”不仅是为了上述区分的第三个比较点，同样可以被重塑为所有值得赞美及审美符号的这种第三性的源头。这是为艺术和审美体验重新设立认知潜能的唯一方法。

通过修辞而限制的可能性同样比思维可以确定的可能性更广——否则，我们无须劝说。修辞陈述的对象是存在物和事物状态，但提议最纯粹的陈述活动（如“看这儿!”）是绝对不够的，而是属于这一类的陈述活动如：“这个烤箱是黑色的。”修辞获得了一个新的主体，这个主体我们暂时想不到。其技巧在于向我们显示出其新主体，它因此对我们而言是存在的，这意味着它与一个新的第三项相关。

叙述的陈述活动从原则上以其独特的方式，通过相对强烈的目的论确定，限制时间性认知的可能性。甚至在此，我们不能认定其可能性还原，会巧遇非陈述活动的世界。这里，叙述同样能以想象的方式耗尽更广的可能性维度，甚至在与时间法则相比时，时间法则也并不依赖陈述活动。后者是宇宙性法则，而叙述时间性是通过实用主义目的而确定的。

陈述活动形式开启的潜能是另外的问题。一条法则的能力大小与其制造潜在意义的能力大小成正比。陈述活动只不过是一条法则，它是模糊的而非具体的意义。确切而言，它就是规则，形成其每一个实例。我们在脑海中将规则运用于叙述——在社会实践叙述中。一个抽象的概念或叙述定义（即通过时间性的秩序）少于实践叙述。前者是真正有意义的。而后者，由于其模糊性，生成了更多的意义，而自身却不是一种意义。换言之，陈述活动既非一个概念也非一个符号，而是行为的实用规则。

6.2 叙述的陈述活动

> “我有如此多的故事要讲，需要求得如此多的宽恕。”
> 父亲文字秀虎将军垂死之际对已死的儿子三郎说道。
>
> ——《乱》(黑泽明)

在电影理论中，基本上有两种方式来理解叙述陈述活动：第一，通过陈述活动标记。第二，通过身份参数。尽管电影叙述学展现出对身份的普遍偏好，但这并不总是将标记降低为语言学。

在这两种情况下，皮尔斯符号学都看到了同一符号过程的不同变体，同一符号化过程形成模糊的踪迹，并形成像法则一样的逻辑。对模糊项的阐释是陈述活动机制的前提，只有这样才能建立目的论脆弱的叙述秩序，这一秩序不是建立在外在事件上。此外，叙述模糊地将对象再现为可能的对象。叙述可能性从原则上讲不是可能客体世界的问题，而是源自时间性的安排。叙述因果性发端于将一种可能的目的论构建为关于时间序列的某种可信必然性的逻辑。

6.2.1 陈述活动理论（A）的电影标记

6.2.1.1 什么是陈述活动的语言学标记

这些意义的修饰语被理解为模糊的踪迹，并从传达的源头得以独立。其标记中的陈述活动决定了取决于它的东西的模式。修饰通过对被陈述活动的操控而形成。因为这种操纵是通过动词从语言的角度而进行的，所以被操纵物受制于三个条件：一，人物。二，时态。三，语气。因此，这样的意义维度源自所述性的从属结构，通过以维度方面而调控的形合短语与形合型语言陈述活动之间的反差构成。第一层从三个方面决定了它在第二层所要表达的内容，即它"关于什么"。而这反过来又包含了言述的标记，由于这个功能，语言必须提供语言学元素，这些元素的内在是指示性的。如果它们不能被称作源点，就无法为人理解。如果这种从属关系被理解为传达手法，它就关于某事物，并且以此类推决定了我们对它的态度，就这个对象我们决定了自身在时间中的位置，最后，人物角色决定话语其他角色与说者的关系。

语言学元素可以清楚地归因于这些修饰语之一，但在电影中它们当然是不可得的。然而，在陈述活动传达用法基础上，又很容易找到电影拍摄中的对等物。继技术设备的转换之后，作为源头的角色和依靠之源，根据定义，任何其他事物都可以根据其依赖类型归位。卡戎蒂尼（Carontini 1986）探究过基于这种依赖而列出的一张全面的视听参数。比如，直接凝视镜头的人物，一定被解释为现在时态，它打破了叙述态度，并制造了一种评论态度。梅茨（1991）抨击卡塞迪（Francesco Casetti）的心理化是没有对象的，因为不可能真正反对卡戎蒂尼将陈述活动翻译为实用逻辑。如果这样的依赖没有问题，将其理解为一种行为，等同于是说这是实用主义意义上的一种符号关系。通过运用距离符号学（proxemics）和人体姿态学（它们是所有沟通方式中最有效的），他成

功地将不同的态度分类为非依赖（评述）型和依赖型叙述。

沿着“转换词”线路所选择的分类概念不应该掩藏以下这个事实，即解释自身是实用的。比如，将所有（相关）视听元素的重大变体组合起来，就产生了“电影拍摄中的完成时效果”。每种元素的不同变体和组合也构成了所有其他时态效果。这一点很显著，有以下几个原因。首先，每个元素就其自身而言，实际上是一个实用项目；其次，这种实用性是基于摄像机“模仿了”人的社会行为和情景。当然，这种实用性没有精确地将这种整体时态效应归因于电影操作。只有实用性操作陈述活动而非语言学的转换词才使摄影机的运作成为可能。如果这种实用主义行为成功的话，我们能将其依赖的世界描述为对其时间存在模式和人物关系的操控。但为了避免还原主义，我们应该保留的是的陈述活动依赖的重复性，而不是叙述目的论。卡戎蒂尼的传达性阐释以分类的方式由语法范畴定秩序。它们的解释能力源于作为手法和依赖的陈述活动。当我们了解三种语言学修饰维度本身时，它们引入的模糊性才会更为明显。

对于模糊性而言，面具为（不管是单数还是复数的）中立人称提供了最低程度。它可以在定义中使用，而很少指向任何个别的人。我—你（我们—你们）这个对子肯定是模糊项，使任何意义都依赖于一个陈述行为。一个有趣的例子是陈述一则谎言。这是根据所有其他人物预设了第一面具的依赖，而其他人物提示了知识的程度。“我”（没有陈述活动）不能说说谎，因为我总是了解我自己。如果第一个人物开始陈述另一个非第一的人物“不那么诚实”，这就预设了有人知道这一点。最后的这种真实状态就是陈述行为。这种效果在依赖的而不是真正的第一人称描述中被规避了；然而，在那种声称普遍性的符号关系状态中，全知全能是十分典型的。其偏好的语法形式因此是无人称的“它”与定义的当下相结合。所以，我们同样可以规避陈述活动的认知依赖效应。在心理学语境中，这种个人的依赖可以被轻易地阐释为个体“理据性”。尽管字典中的定义无须理据性，在受托的叙述合约中依赖于陈述活动的文本却呈现出一种基本的意义依赖型。这是作为某人行动的可能性的可能事物。叙述的陈述活动是依赖地创造另一个人的一个可能的行为空间，陈述活动的独立行为是不用质疑的、确定的。在这种依赖性的维度里，读者的角色同样可以成为一种模糊的意义。在阐释学传统中，则被描述为美学效应（认同与差异）。意义被制造为符号关系中的一种新的普遍性，它发现了人类普遍行为的规范和价值。作为依赖的意义与布兰尼根（Edward Branigan 1984）所说的人物相差不大，他将主体勾画为通过“视觉”产生的摄影空间。与之类似，卡塞迪（1986）有着更为普遍的语言学框架（即不那么依赖文学理论）。

陈述活动同样通过时态修饰创造了各种依赖性。在文学理论中，尤其在文因莱希的时态理论中，时态是一个关键话题。贝特蒂尼的电影理论曾采用过，以适当的时态创造自己的模糊性。比如，与定义的当下相比时，所有其他时态都相对模糊，过去时态具有较低的普遍性。因此，只有当指称点很清楚时才能被理解。显然，为进一步阐释所需，这要求相当多的努力。这样一个符号与构成整体意义的最终解释项相去甚远。如果时态制造了“沟通的中断”，其叙述性陈述活动就会产生一种特别的依赖。比如，这就是一个现在时态（哲学或电视指南）陈述活动，“生活是人类错误的一出喜剧”与过去时态“并且这曾是他最后一次犯错”之间的差异。后者是模糊的，因为其意义是一个序列的终点，若撇开了序列本身就毫无意义。通过其模糊性，陈述活动为目的论阐释创造了空间。然而，后一种模式人们“所知甚少”，因为从认知的角度讲，它不是一个概念，且还尚未形成其符号关系的一种普遍法则。在这一陈述活动的阶段，它依然是一种虚拟的因果性，仍然只是实际上的“然后”。

模态依赖型是制造模糊性的手法。需要多少阐释才能使条件从句的意思更清楚，是令人震惊的。就电影而言，复制时间形象中的动词语气的意义似乎不可能。由此，卡戎蒂尼（1986）依赖了不同的凝视参数。但他所列的单子只不过是阐释规则，以赋予意义内在模糊的概念。对于叙述性陈述活动而言重要的是，限定就存在模式所形成的不同的再现世界。因此，在《诗学》中被要求的可信度同样可以反转为更多的怀疑。标准的电影例子是用条件式或其他没有实现的语气修饰的“用视觉”。在陈述活动而非叙述中，其他可能性模式在人物或转义中运作。在电影摄制领域中，人物讽刺当然是最强大的和最惯用的非现实语气。模态、修辞、比喻可能性很难定于它们所演练的对象。然而，我们在戈达尔那里可以见到许多例子。它是没有括号的、他者的，但同时是作为可能性的他者存在的。构建是修辞陈述活动的领域。陈述活动的模糊潜在性不管怎么说是可行的，是一种行为的可能性。通过这种实用主义的拓展，行为的叙述、道德或审美习惯可以拥有模糊潜在性。

陈述活动行为产生存在模式，用动词附属于语言学模态化，或附属于心理化的模态，或其他模态系统。

6.2.1.2 标记如何在叙述中得以运用

陈述活动标记是许多叙述学，尤其是围绕本维尼斯特的各学派的核心。其中最负盛名，也是在电影研究中被广泛接受的，是文因莱希建立在对叙述时态动态学分析之上的经典叙述理论。尽管它以阐释学为盔甲，但这个理论的背景仍然主要是陈述活动，作为为非必然的可能性所运作的逻辑必然性。这一逻辑

习惯的建立伴随着一套有限的手法和习惯，以指示逻辑形成的可能性。其中一个更为显著且直觉的手法是“叙述合约”，凭这一点，陈述活动为叙述的可信度承担责任文本内在的阐释性判断被归因于陈述活动。而“陈述活动”的标记正是如此。

文因莱希将叙述定义为“间于沟通的两次中断之间”。这是指间于时间和修辞陈述之间的复杂互动。其中，阐释叙述学通过传达比喻来解释陈述活动。在阐释学传统中，传达比常识性的“所有一切必须是由某人告诉某人”之说有着更深的假定。在讨论利科时，我们已经看见，两种孤立存在之间的叙述链条，如何能以阐释学的方式来构思，并且有多难。诸如文因莱希（1964）的文学理论所解决的像陈述活动的问题而非哲学问题；由此，构成陈述活动的语言学特征最终没有解释它，而是以阐释学所指的身份解释了传达。

文因莱希的《文本语言学》背后的理念，是对传达和文本的辩证缝合。为达到这一目的，陈述者必须用括号将文本“括”起来——即，将文本之先和之后分开。以这种方式，可以制造三种陈述活动依赖效应：一，对话姿态，二，安慰效果，三，视角，都是传达性描述。陈述活动是前提，不能从文本中删除。它们的源头和结局刻在不同的语言踪迹中。用身份（“角色”）比喻来讲，留下各自文本踪迹的，正是陈述活动和观众的角色。卡尔·毕勒（Karl Buehler）、文因莱希（1964：32）将陈述活动认定为源点，“我—在此—现在”，任何进一步示意的坐标。格雷马斯用另一个更好的比喻称这一步为“拆解”，即从“我—在此—现在”到“不是—我—在此—现在”（格雷马斯只通过三种逻辑否定来下定义）。如果陈述作用的真正解释，不在于其语言特征而是一种传达依赖型，并且如果摄像机被赋予一种同形质的角色，那就类似于陈述活动的源点，“言说”被转换为“展示”的对等沟通角色。

关于第一点，两种相互关联的对话姿态——评述和叙述——代表了我们所说的可能性的构建。文因莱希从功能上等同于本维尼斯特的话语—历史二元论。现在，阐释学毫不费力地将沟通理解为发生于自我与他我之间。理解他人，绝不等于成为自我；甚至，它总是可能性的程度，而绝不是完美或超越进一步的阐释努力。于是，显然，编码信息的沟通完全不同于认同，后者用其他身份进行沟通。文因莱希似乎将对话姿态认作为不同类型的姿态可能性之间作区分。那么，评述就在一种共同的意向性投射（客体）基础之上，形成了一种阐释认同，而叙述在时间性基础上进行沟通。只要常规的认同理解情况被看作是对对象的共识，叙述就似乎是个例外。因此，叙述者必须从被述中消除自身。

但是，摄像机如何消除自身？在语法文本中有一种更确定的办法。启动叙述世界的实用标记是（英语中的）完成时，还有“很久以前”，引言等。同样，汉伯格（Hamburger 1968）所说的叙述过去时将我们始终保持在叙述世界中，电影必须用不同的实用标记。这些在通常情况下已经通过摄影的观看情景，电视节目的开始，播报员以及可识别的节目类型所给予了。实用实例的明显缺乏建立了引言（开始），并激发观众进入叙述阐释。一旦这种阐释获得了坚定的立足点，摄像机的视觉就能被再次主观化，并且以与任何其他语法意义上的人差不多一样的方式进行。另一个主体的开头与陈述活动的时间相反，人们或许甚至认为它从时间性的角度被一个事实构建为一个主体，这个事实作为一个故事开始了。所以，全体就是其故事。

关于第二点，文因莱希的缓解制造了一种很有分量的差异，或叙述前推和后置。具有叙述重要性的部分与仅仅是场景相对比，后者正是“背景信息”。这接近于布兰里根的分层观点，然而，没有“名义上的主体”，“高”和“低”地形完全是时间性的操作。重要的是，是什么给一次叙述画上句号，闲笔或延迟并不会起作用。

电影目的论将比喻前推/后置当作空间安排来应用。蒙太奇作为一种逻辑运用，将空间意象分配为并列关系或从属关系。比如，交替的特写镜头并不处于次要地位，并因此没有目的；然而“定场镜头”将接下来的细节镜头解释为导向某个目的。

但这就是语言、短语—秩序特征的解释能力结束的地方。电影再一次只剩下自己的方法来建立目的论目标。附属/次要地位只在行为的目的论中起作用。通过这一点，一个行为从逻辑和时间的角度成为第一位，而另一个行为成为第二位，而整体向终点发展。在它们自身，所有的镜头都是平等的，且没有任何自然的序列性，镜头序列可以随机重组。一个明显的例子是：艾森斯坦曾报道，在瑞典，他的《波特金》完全被再现为反革命和“系统—保守”的叙述目的论。

缓解作为一个语言特征，是语法自身所固有的，而排序分类是每次运用切换词的结果，因为句法涉及排序分类。就短语解析而言这再明显不过了。但说到文本依赖型，就不那么明显。形合、意合的空间意象不能遮蔽一个事实，即作为一种逻辑依赖，缓解是用一种专门的时间逻辑，以一部分阐释另一部分。如果——正如皮尔斯致维尔比女士信中所言：“一个符号是这样一种东西，通过它，我们可以知道更多的东西”（8.332），那么，缓解依赖性需要知道更多关于目的论的目的。

与缓解有关的有两种语言观察，并对电影产生一定影响。一种是前推可以如此绝对，以至于甚至陈述活动本身都几乎后退，并指导叙述目的出场。与之对应的电影摄制手法包括快慢动作，静止画面和速度控制，以及冻结叙述流最基本的方法，如停格。不奇怪的是，叙述停滞最常用于惊悚片和悬疑片。只有目的论发展呈现绝对的分量，标准设置的案例才失去了所有的发生概率。这在某一段时间里可以消除目的论意义的支点和来源。然而，这种效应只有在目的论到位之后才“发生作用”。

第二个观察的结论是，从逻辑上讲，叙述的影响分量在于理解一个叙述主体的目的。所以，它会转换为某物对于某人重要性的理由，仿佛这个主体负责为了其自身的一次叙述。文学的历史生产了非常复杂的叙述方式，从最为直接的即刻主我（I），通过客我（me）—叙述，直到超现实主义的他（He）—叙述。这种差异的可理解性归因于叙述者的一种目的论，以及从原初标准制定行为延伸出的目的论。因此，这一策略到达极限之处，就是叙述失去其连贯性之处。观众必须在任何时刻都知道他们与谁一起观看。如果不是一个叙述角色，它就只能是叙述声音。用这种方法，主体的多重性就由陈述例子连接起来。因为是矛盾冲突的，尤其当观众不确定该看哪一个时，人物的视角就潜在性地具有干扰性，这种无方向性只能通过审美效应来获得。

在电影摄制中，一个眼神所再现的是哪个人的意思（即人物角色的或言述者的）在逻辑上可以依然不确定。在语言学叙述中，这种不确定性也不可能消除，因为语言要求人称代词。在电影摄制中，这种含混性最终得到了修补——比如，通过一种叙述自动机制来探究“可能的行为”。只要确定了用原初逻辑来构建时间性，我们没有必要将摄像机心理化为一个人。电影摄制代替了人称，并通过再现一种新的目的论标准设置来表明主体性。但没有东西可以组织电影制造一位理想观众，就像在明显的讽刺评论中那样（比如，伍迪·艾伦在《开罗紫玫瑰》和《万能爱神阿芙罗狄蒂》中）直接致以他想象的观众。

关于第三点，视角是两种时间性意义的不一致。在这种情况下，叙述行为和被述时间不是目的论时间性，与时间的经验之间的区别。当一次叙述安排处理了三种可能时间错位状态时，它所指的叙述时间不是“现实时间”而是其他目的论的零点。这可以有三种结果：第一，不同步，叙述的时间和地点不同于正在被再现之物。叙述性的摄影经常在没有虚构讲述行为的进一步支点的情况下立即进行。第二，如果陈述和被述的是同步的，它们就可以与展示自身的行为一致。第三，或者用一种可视的叙述资源，所述的框架。这通常用于“日记”类电影。最后两种假作没有错位，即，假作与在场观众和空间同位，从这

个空间，它们与另一种时间和空间保持了距离。没有任何错位的话，我们就有一个零点，这个零点是文学叙述的简单过去时，评述的现在时的特权。我们从一个零点可以指向后或向前，不管在一个文本中（比如学术文本中的互文性参考）或是在叙述的双重世界中（在双重世界中，向前或向后指涉，都应用于被再现的世界，因此呈现出一个零点，任何事物要么先于要么后于这个零点）。

这种沟通性解释考虑到了陈述活动的时间性手法。这或许能解释为什么它被认为是最符合电影叙述的。潜在的效应是一种目的论可能性（在陈述活动括号之外不存在）。文因莱希认为，一个叙述主体如何交流依赖并不清楚，由于逻辑和存在分析不在他的意向之内。所以，传达如何被中断，就显而易见了。

电影摄制叙述理论受到了严厉的批评（其中有些理论被形容为把婴儿连同洗澡水一起倒掉）。然而，这场争论不应被还原为由来已久的熟悉论点，即电影叙述不是通过语言学手法来运作的。相反，批评应该被带入叙述意义自身的领域——并以此进入电影。作为一种解释，它建立在事实（即语言特征的）基础之上是不够的。我们亦无须否认这个事实，即在许多语言中，当短语结构产生从属关系从句时，各种元素会发生变化。这个观察结论是文因莱希和其他人的文本语法理论的核心。除开任何事实或任何数量事实的无能以外，为了构建一条法则，这些理论共有的基本且心照不宣的假定是：语言事实的解释力量在于，它是一个语言共项或“准共项”。然而，无论事实上的语言特征与叙述是否相关，叙述意义的相关性只能通过意义的方法——逻辑而获得。所以，叙述不是任何形式的“转换”和“非转换”，而是对一次行为从头到尾的再现。《诗学》中的这一定义不是由哲学中的任何转向所替代的，不管是语言转向还是认知转向。因此，由这个定义描述的问题仍然需要解决。

从意义的角度来看，陈述逻辑似乎是唯一与意义相关的思路。它只是为严格的逻辑思考增加了一个关键的视角——意义的确定是运用意义的符号而偶发的。通过使用符号，作为意义的时间进入意义；而只有用作为意义的时间，具体的目的论时间意义才成为一种意义形式。所以，通过陈述这种形式，我现在在此陈述，因此，后来在那儿，另一行为朝着结束的方向开始。这不只是一种依赖的意义，就这个词的严格意义而论，它是一种交替意义。从逻辑和叙述意义上讲，它根据我设置的零点，将其作为确定第一状态以及不同的第二状态的标准。因此，文本语法是一套有秩序的事件，并被理解为时间性事件，但也同样作为“逻辑”步骤。

但是，意识到陈述活动的叙述学，甚至从语言学或阐释学角度提供了大量的实用观点。它们在评述和叙述之间的主要区别，认同了同样作为时间性符号

学之基础的东西。作为范畴序数性的严格影响，我们必须在认知时间性之前认知存在和性质。评述可被理解为客观再现。它是修辞陈述活动，从逻辑上讲，和时间性的叙述陈述活动是逆向的。

对于叙述合约而言，时间陈述活动的阐释推演是连贯的——即呈现出即可意识及其现象学分析。然而，将其直接应用于电影却困难重重。摄像机的即刻意识如何能被分析且理论化？要么它变成一种相关变量相同的论证，要么摄像机独特的意义贡献再次被压制为间于两个沟通主体之间的短暂透明阶段。对于一种现象学方法而言，这种压制不是不可能的，正如其语言理论所示。论证如同利科面对格雷马斯的形式论，可以还原为解释项和被解释项二者谁优先的问题。

在现象学思考之外，我们不能将时间性陈述从符号的媒介或性质中抽离出来。叙述不是对沟通的中介，而是一种逻辑运作。导向目的论的符号中的经验，和导向先于目的论的时间的符号中的经验之间有逻辑的差异。作为逻辑差异，文因莱希的对话性姿态如下：第一，指示目标的行为（评述），若以之为视角，可以改变电影的某部分的性质，并使之成为片段（叙述）。第二，作为“然后并且然后”的纯粹事件，电影的片段在被陈述活动极化之前，处于移动形象的状态。从原则上讲，这种运动所处的逻辑世界和言说者及接收者的世界一样，所以，我们或许能称之为评论。然而，文因莱希的看法更进一步，将之理解为在不同的世界中进行“逻辑拼凑”，而在拼凑的这个世界中，没有另一个世界的逻辑。既然这些空洞的拼凑与叙述逻辑不冲突，那就必须放在与逻辑先在性的关系中来对待它们。

电影史中的极端例子说明一个现实问题，即陈述活动如何，并且在何处能使自身介入移动形象的事件之流。电影必须制造缺乏叙述性的补丁，以此将片段还原为事件。阿基·考里斯马基（Aki Kaurismaki）的某些电影有时达到了叙述性的外在极限。在极限中，影像似乎没有目的地流淌，不允许我们理解那些变化和事件的目标——它们只是发生了而已。正好相反面的例子出现在布瑞松的《死囚越狱》（*Un Condamné à Mort s'est échappé ou Le vent Souffle où Il Veut*）。在此，确切的目的论淋漓尽致地出现在标题本身中，这个标题使布列松可以保持它不被陈述。布列松表达的“超越目的论的意义”的策略之一可见于《钱》（*L'argent*），该片中，演员本人来评论解释自己的行为。在《冬天的故事》（*Conte d'hiver*）中，侯麦（Eric Rohmer）通过他对机遇的诠释，将这种方法演绎到极致。移动的画面不能在言述自身中产生陈述活动，但为这一目的而使用语言却有相当的不同。在先前分析戈达尔时已分析了，就这方面相

当复杂的例子，但是否存在“普通”技巧呢？至少，似乎在两种非像似的模式中有目的论的通道：“叙事诗”和清楚的叙述“任务”。比如，塔维涅（Bertrand Tavernier）在《乡村星期天》（*Un Dimanche à la Campagne*）中，嘲讽了叙事诗，并指出“现在开始”（即将会止于死亡）。我们在许多直接这样开头的故事中以差不多相同的东西：“这就是……的故事。”自从普罗普开始，叙述任务作为一个开头已被认为是童话的精髓，而没有普罗普的《修复缺失》（*Réparation d'un Manque*），几乎是躲避故事的商标。玛格丽特·杜拉斯的《印度之歌》（*India Song*）几乎无尽地延长了这一任务。

显然，用符号学和逻辑的方式来理论性地把握叙述陈述活动，无须退回到用语言学标记或社会行为习俗来进行类推。在这种情况下，皮尔斯符号学意识到电影符号自身必须考虑到其用法和陈述活动，因为移动的影像本身并不构成叙述变化。所以，需要带入这样一种逻辑，将之作为形象叙述运动的前提。我们在叙述中的逻辑空缺补丁中可以发现它。然而，陈述活动依然是所有叙述，包括电影的逻辑条件。

有些人不承认陈述活动的逻辑功能，而通过秘而不宣地依靠其逻辑运用，我们是在用概念来压制它。有时，做出这样的牺牲是为了“叙述模仿”，以及其他类似的二元论。就存在支点的原初性而言，利科的阐释叙述学或许夸大了陈述活动。在相对的另一端，是形式主义争论的纯粹主义的“唯一叙述”，它显然忽视了言述。这种转让/遗赠不能长久维持其自我选择的自给自足。作为叙述的一种阐释开始启动，就不只是逻辑变化。它需要被标出，否则，观众何时知道他们必须应用叙述构建（即实用逻辑）而不是常规的感知构建？比如，帮助他们的，是评估性形容词和电影摄制中的对等物，而不是修辞手法。

只要清楚这一点，即陈述活动是一个精确的逻辑符号过程，将比喻拟人化就很方便。称之为理想作者的声音并没有改变其性质。同样关键的是，保持各部分的语境是分开的。陈述可能的东西（包括叙述）要求一种特别的阐释驱动力。特殊的依赖型在不同的二元论中得以解决。“底本/情节”和叙述“陈述/被述”标记之间的区别，只是将解释深度与视角文本联系到作者或将作者联系到文本。两者都没有解释运作于叙述、修辞和审美陈述中的特殊逻辑依赖型，然而，两者都预设了这一点。

由此，博德维尔的叙述底本/情节构建自身中没有包含任何认知的东西。底本不是一连串的因果推断，而情节/主体也不是对前一条因果链的主观性阐释。它甚至都不是一种叙述理论，因为它不能将因果性理论化为目的论时间性。它是狭义上的美学理论，在其核心中使用像“把戏”（作者立场）和“熟

悉”（读者）之类的心理化认知。他的负面定义，即“故事不是没有标记的陈述性行为”，也完全不是言行行为，并有可能是对的。肯定的论断而是一套推论，依赖于“对所有叙述再现而言更为灵活的基本原则”（Bordwell 1985：51）。然而，这种论断根本没有理由，甚至没有认知理由。只有当底本和主体是由构建操作的感知时，我们才不必使用陈述活动。但时间性逻辑绝不会被感知为一种构建。然而，通过否定陈述活动，我们等于放弃为叙述设置时间性标准的唯一工具。

有没有逻辑陈述活动的功能替代呢？尤其是在梅茨极端语言学版本的文本标记中有没有一种解释力量呢？甚至在梅茨之前（1997），电影理论就讨论过这一点。到现在为止，这成了一个经典问题：用于陈述其他事物而非自身的电影手法之配置是什么呢？梅茨坚持语言学来理解这种手法配置，如果这被解释为人的各种存在以及人际间的传达模式的话，那他的理解是无效的。戈德罗（Gandreault 1988）超越了一步，通过将陈述活动还原为相关的语言转换词（而叙述者却反而被认为与这些方法无关）。

然而，当我们区分这样的叙述和其再现模式时，我们正在解释的是什么呢？这些术语到底是什么意思呢？比如“叙事”“历史”“叙述”“言述”“叙述者”“陈述者”“叙述声音”，各种“实例”以及观众、作者和读者日益多元化的“角色”？如果他们是意义的话，如何“形成意义”？转换中有意义吗？或者意义只是一个简单的事实而已，这个事实在某些语言中可以观察得到？意义的问题由来已久，如同柏拉图和亚里士多德的诗学中的“叙述/模仿”之分。所以，不可避免的是，陈述活动是“所有叙述再现的最基本原则”。对于电影理论而言，它同样关键。叙述是通过目的论而非转换来模仿行为，但它意味着制造逻辑依赖性。一旦理解了依赖，就可以用语言学术语来描述它。无论如何，柏拉图和亚里士多德并不是认知论与语言学之间的反对者。叙述和模仿有着完全不同的意义，作为同类而非对立项的不同程度。

模仿是基础观念，它具有柏拉图式的源头地位，并且必须灌输到他的本体论中。模仿论的第一阶段主要重塑源自亚里士多德。模仿的对象现在成为神话，而另一面，作为对人类行为的模仿，伽达默尔的游戏理念依然归因于这种戏剧性的存在理由。模仿的同一性使人能理解，并对所有行为的一个指导性原则产生兴趣。我们同样理解一个被再现行为中的（惩罚的）正义或（迫害的）非正义。这种理解取决于一个事实，即我们理解一个叙述转折点，不管它是好还是坏。亚里士多德在《诗学》中没有明确指出谁是终极的审判实例，又是谁宣布拥有更好或更坏的价值。但这些都是叙述中真正的指示性元素，没有这些

元素，其逻辑就会停止运作。一个陈述活动可以更好地显示如何论证叙述之可能的性质，失去叙述的哲学语境会将指示语还原为梅茨的指示“陈述标记”。显然，认为这些是指向一位“作为叙述者的人”是不确切的。模仿论无须成为柏拉图的形而上真理，即使在亚里士多德这里，它也不只是一个技术问题。通过可能性的观念，它关注的是叙述本身的功能。

在我们以电影特性为名拒绝模仿论和叙述中的这些经典观念之前，我们应该意识到它们的功能。在这三种版本中，模仿理论都是关于行为的构成，因此，它们在戏剧中将形成实用逻辑的任务概念化。我们可以通过运用各种诗学技巧（涉及从歌咏到行为的任何技术）来做到这一点。由此，所有的技巧目的论的方式都使用了相同逻辑的行为构成，于是，与博德维尔所言相反，它们不会涉及叙述性选择。

6.2.2 使用身份比喻的理论（B）

最终对叙述陈述概念化涉及一种“角色”的观念，它事实上是对依赖型的心理描述。角色身份在此是选择的比喻，但其解释力量是什么？

陈述活动的语言学标记对传达性（功能主义者）语言学理论而言是有意义的。为了形成类似的电影标记，我们必须将传达效应当作修辞语派生基础来使用。我们迈向心理学的步子并不大，因为同样的传达使各种身份和角色具有可信度。

角色或身份比喻似乎相当丰富，但它隐藏了完全不同的解释理论。至少在某些情况下，身份被视为意识的一种认知中心。意识的边界如何理解叙述陈述活动？我们放下作为解释工具的语言特性而选择意识，是否会更好地理解涉及形成依赖性的认知过程呢？在文学理论的心理学中，这个问题是“知道人物的理据”。这样一种“知识”依赖于一种优越的、全能的“知识”，实际上这等于在解释另一种阐释。说到“看见或知道”比谈论阐释更方便、更直觉化，但人不是用某人来看（正如我不是你看见），除非将人作为相应的阐释。显然，电影理论不是通过这种视觉比喻而受到强烈引诱。它同样通过提示“自然”可能的空间来提供一个视角。空间在尘世中是可见的，但我们不能真正地以相同的电影方式或甚至叙述空间作为语言。因为这样做会隐蔽一个事实，即我们看见行为，而这个空间只有通过并为了行为才存在（即它是实用空间）。

视觉主义（或“用……来看”）构成了行动具象。构建产生并规定意义。那么，视觉主义首先是人物的精神状态和思想倾向。亚里士多德将这些人物紧紧置于神话之后，对人物行为的心理理解之前。在将人物识别为行为焦点的行

为中，读者或观众用某个其他人的眼睛来看。然而，画面并没有改变，语言也没有改变。所以，在同一形象中，它只是逻辑转换：所有的视角断开了“非—我—在此—此刻”与“我—在此—此刻”的关系。

因此，解释电影如何解开电影叙述学是很有趣的。布兰尼根（1984）在视觉主义的基础上明确提出了这一点。有趣的是，经典文学理论运用过电影比喻将叙述描述为不同视角的有序交织。布兰尼根的理论用博德维尔的话讲，就是“有史以来，对电影叙述最为细致的模仿理论”（1984），它首次在视觉艺术中将艺术定义为看者就“生产空间的定位，以及作为人物生成空间的主体性”（同上，177）。所以，不可能保持连贯的“视角”比喻。八年后，他用认知主义术语重新定义叙述，在第一版本中，他不仅提出一个陈述者及其故事，而且是中国盒式的层层构建式人物，并且被指涉的人物空间（如一个人物讲述另一个人物，以此类推）累加到作为整体的叙述者和电影读者的终极空间。

“空间”由任何一种视觉身份所必需的事物所构成——“再现的六个元素：源头、视觉、时间、框架、对象和思维。”第一元素，源头，就是摄像机，有时被等同于一个人物的凝视（就像一个主观摄像机，同上，61）。在有的情况下，视觉是源头的反转——换言之，是通过观看、瞥视等创造的风景空间，以这种方式创造的空间，可以不用沿着摄像机之轴方向发展。下一种是叙述的时间，一种是讲述，一种是被讲述。此外，框架必须被完全直接地当作由摄像机剪掉的视觉领域，既创造了被看见的，还有“境外场”（以及两者间的辩证关系）。对象是可被再现的，因为它有一种叙述价值（同上，65）。思想是某事物的精神源头。对象指向（比如）一个人物的意志（同上，66）。

认识一种行为身份的观点会形成一个叙述层面。将一种心理自我解释为一个层面，被布兰尼根比喻为语言转换词：“对语言转换词的分析显示出，文学叙述不仅包括人物还有时间和地点等索引，而且我认为画面叙述包含至少五种元素。”（1981：178）然而，电影中是否有严格意义上的指示性元素？梅茨（1991）试着压制在电影中使用“指示性元素”，他反对用比喻的方式使用指示。布兰尼根增加了电影的转换词，这可以根据那种批判而理解。他认为，他所说的六大元素是通过文本分析所掌握的文本特点，但他真正获得的是不同的。当他暗中依赖行为逻辑的模仿伦，他的所有元素都“理解”人的行为，并被识别为另一种行为中心，可以允许在头脑中感知变化、时间和视觉。与布兰尼根保持一致的是，很难有一种电影表意手法的差异系统。他自己的系统不是差异的典范，而是以行为为基础的。

所以，显而易见的是，对层面的真实解释不是源自转换而是心理或意识。

各层面是“文本内的认知边界——在阅读中与诸如人物、叙述者、退隐的叙述者、作者相关联”(Branigan 1984：180)。布兰尼根（1992）用认知主义的钥匙来全面检修自己的叙述学，强调并推展了层面理论。现在，层面是八种精神运作的等级差，建立在彼此的基础上。“感知”——意味着一种感知身份——构成了每个层面，然而，“读者活动”必须能解释为何从一个感知传递到下一个。和语言转换相比，这当然解释得更少。当读者变得主动，就会通过“数据组织化”从认知角度发挥作用，他们的认知结果就在于叙述理解。

根据这些认知运作，我们必须从逻辑上证明各个层面存在的理由。此外，这八种层面是否全面？我们的区分随着“意识边界”而产生，一个层面是“用另一种意识来思考”，并且每个层面都有一种不同的思考对象（文本、虚构、故事世界、事件等)。但这些对象是以不同的方式来解析的吗？并因此呈现不同的逻辑吗？“重点的因果链”显然是指行动主体，而不是不同的认知运作。所以，八个层面是八个行动主体，只是在其行动项目上不同，而行动项目的目标是八种意图性对象。所以，他们更显现为“一个连续体中的立场，而不是唯一的选择”(Branigan 1992：86)。如果操作对于所有都是一样的，就产生一个问题：层面的用处何在？是什么使它们的等级秩序有必要？

然而，与此同时，层面是“描述一个读者参与到一个文学文本中的典型方式”(Branigan 1992：86)。那么，是读者提供了逻辑吗？或者反过来讲，是虚构的行动主体的实用因果性构成了意义吗？作为读者，我们只能从逻辑上虚构的行为主体中理解一个人在它们当中构成了什么，因为它们所有的生命只是其叙述行为的实用目的。由于层面同时既是认知阶段又是心理意向性，必须得到认同的解释是什么？只有当清晰的解释项和被解释项秩序出现时，才可避免“先有鸡还是先有蛋”的循环。事实上，我们只有在零层面才能逃离这种循环。在零层面，叙述是现实认知局限的部分。这恰恰是陈述之源，尽管从叙述内部来看，它仿佛是终极的文本实例。只有在叙述的终极层面——同样是第一个进入认知现实世界的点——心理学范畴才可应用。用布兰尼根的认知论来讲，在这一点上，世界—再现构建论被心理之源的“因果链”所取代。只有一个包罗万象的认知定义或“感知”，如对“数据的描述”，才承认这种含混的非逻辑替代，其中，心理因果以同样的方式将数据组织为再现因果。

布兰尼根的认知主义构建，阻碍了他充分认识叙述源头上根本的逻辑差异。读者的能动性和意图性之间的区别已经是一个重要的区别。然而，如果考虑到它们的关键性差异，俄式分层娃娃就成为一堆卡片。我们无法从逻辑上在更深层面的叙述身份上模仿陈述活动层面。在这个阶段，我们已经深陷于目的

论的逻辑，并且无法不破坏叙述。一次叙述的平行世界不是对现实世界的一个副本，相反，就其整体性、本性及其存在而言，是一次个别逻辑行为的造物。

假定认知主体的客观“构建论”是一样的，这一点混淆了上述差异。对于每一个层面而言，一个隐含的名义上的主体被认定为是产生应和的，但这只是对于陈述主体而言的。反过来，当名义上的主体“聚焦”为行为主体，就应该构建“因果链”。欺骗性的聚焦语义说明了行为主体的身份，然而，只有通过它们的实用目的来实现，它才能被称作终结意义上的“原因”。实际上，叙述中的身份是一种读者的运作——正是它们而非行为制造或解析身份。这是一种完全不同于行为的逻辑程序。如果正在阐释的读者Ⅰ将行为普遍性阐释为另一个人的理据，其结果就是一种身份和一种共享的普遍性。

如果读者Ⅱ将行为的时间性序列阐释为具有目的论色彩，那么，通过提供一种行为目的，就会形成“因果程序”的叙述时间。时间是一种思维，并且具有准必然性，即便如此，时间并不是生产这种认知的必然法则。因此，其因果必然性不是推演而来的，它依据的可分析概念类型，是布兰尼根所指的“程序性知识”（同上，116）。作为程序的意义，不是简单的程序，它是一种涉及行为习惯理念的复杂程序。这同样实现了《诗学》中的原理，即叙述是对行为而非对人的模仿。习惯通过其目的论而变得容易叙述。

在前者的情况下，对一种理据性普遍性的认识与再现，必须关注沟通“内在理据性”的条件。它只能承认（不管是我的还是他人的）想法作为一个符号是可传达的。可认知之物，并不是其他人的行为而是其普遍性——然而，普遍性只有在规约符号中才可得。我们已经讨论过，目的是唯一可传达的行为普遍性。布兰尼根的分层变为各种名义主体，其复杂性不及认知理据性的必然性。叙述中的认同就是指形成依赖，在叙述前的人们的互动中，我们能以阐释学的方式获得对他我身份的理解，通过移情并通过“寓言占卜”成为另一个主体，但这在此是不相关的。只有当叙述人物以这种方式为我们通过叙述被阐释时，我们才能理解叙述人物。因此，我们能阐释多少依赖型并不重要。所有关系都由基础的依赖型提前决定了，而这种依赖型将时间法则作为工具来运用。换言之，陈述活动本身在其符号关系中并不是通过终极因果性而运作的。叙述可能性是通过一种行为而产生，这种行为产生了符号，其特别的第二位：“因为我是如此说的……。”我叙述的再现世界存在：“我通过我的符号（作为第一相关物）所提供的现在在此进行尝试，使一种阐释成为必然，并且为这个目的，提供决定性的逻辑限制。”我们最好是解释构建时间性和可能性这两种时刻的多元化和风险，而避开连续体。就前者而言，心理认同是多余的；就后者而言，

则是无用的。

与叙述陈述活动同样内在相关的，是布兰尼根称之为“发生幻觉”的东西(1992：117)。生成叙述目的论的本质不是通过幻觉来掌握的（即我们不将之作为心理错误来掌握），它是由一种确定的意义所造；因此，发生不像任何其他认知对象。它总需要一个第二位，用来比较出它是一个变化。这是就时间体验而言的，但在叙述中，它没有任何变化。在一次叙述中，没有发生外在的现实性，即“偶然的时间法则”可以“随意地”与前面的事物发生产生关联。一个时间性的符号必须用叙述中所缺乏的发生而被替换。这个符号并不联系两种发生，相反，它从概念的角度生产时间——它是一个从对时间性的认知概念开始的推演过程。这样一个符号开启了自身的一个因果链，这条因果链必须与其他因果关系（通过一种不同的符号关系）而产生联系。因此，发生的幻觉不只是融入这样的发生中。

涉及因果关系的这种多元化结果是，不提倡将叙述时间等同于对变化的体验。生产叙述的行为以一种高度受限的方式运用时间。结果，它压抑了经验的时间的关键部分。与之相反，叙述时间性不能被体验，它只能被理解。作为一种时间符号，它只通过其第一像似相关符起作用，而第一像似相关物远距离将之与体验（通过陈述活动）连接起来。在这种条件下，它可以以其特有的目的论形式，通过言述被当作一个概念来使用，而同时仍然是一个时间性符号过程。所以，“目的论”这一概念作为其第一位，阐释了一个符号而非体验时间。换言之，我们并没有下如此结论：“发展”“运动”“加速”或其他时间体验符号在两个事件的基础之上，相反，我们体验着一种陈述活动行为。这种陈述必须通过逻辑提示形成有意义的阐释：要么实用主义—目的论阐释，要么实用—对立或实用主义—规范性的阐释。

从这种劳动分工的视角来看，布兰尼根的八种分层中，只有若干层面对应于叙述陈述——并且甚至不是其纯粹的形式。然而，尽管叙述从整体上是一个认知对象，“分层”仍被认为是分析性工具，似乎在其核心经常出现心理“视觉”。它们不是由认知运作而是由假定的心理身份来定义。然而，在此叙述和真正实用身份之间的类推耗竭了。在叙述的“规范性主体”中，没有对他我理据的特别理解，这依然是叙述陈述实例的独有能力。

布兰尼根理论的一个亮点是“分层”范式。作为对叙述陈述的原创性的重塑，它是处于语言学和阐释学解释之间的中间点。依据语言学，叙述陈述具有特征式的或可识别的文本特点，就像语法那样提供了一种非此即彼式的意义。与阐释学接近的是自我与他我的认同，提供了一种对他者之他性的直觉式理

解。然而，这没有解决由认知的另一个身份产生的哲学问题。相反，只有意识的“边界”，仿佛另一种意识是入侵地图上的另一异域领地。但这不能证明布兰尼根的理论是错的，因为他所说的“意识”不是一种真正的问题。所以，意识只是认知“边界”或认知运作。这再次将我们导向运作本身，它在分层比喻中被命名却并未被描述。那么，哪种认知运作产生的意义，才是我们在一个行动个体或行为中心中所看见的？这不同于“是”一个行为中心。相反，运作在于以确定的方式（在一条逻辑因果链中）再现一个行为中心。

布兰尼根在反对博德维尔时，有一点论证得很好，就是他坚持“视角”比喻，因为这恰恰是叙述基础上运作逻辑的效果。确实，叙述陈述所制造的（在以下秩序中）是作为目的论限制的行为的实用时间性，行为空间，但所有这些都建立在修辞客观再现的基础之上。

文因莱希和布兰尼根的叙述学，提出了一个普遍问题：哪种普遍性形成哪种叙述意义。语言学标记和理据性身份似乎范围有限，这只能解释叙述意义的某些方面。然而，它们得以被认为是叙述陈述活动中逻辑依赖型的特殊情况。但是，不管是用于传达转换的偶然性语言特征，还是理据性实用力量背后的身份，最终都能解释叙述逻辑。当我们避开心理和语言学解释模式时，我们可以将叙述理解为严格意义上的逻辑和认知程序。只有以这种方式，我们才能掌握叙述意义真正可能的复杂性。一旦设定了目的论可能性，叙述就可以在其区域内起作用。我们不能指望确切地理解一种相当复杂的电影作品，除非我们能解释叙述复杂性的全面范围。

谈到对叙述逻辑的讨论时，这种复杂性具有三个场所，可以产生与意义相关的变化：第一，以叙述方式生成重要却难懂的意义，是原初的“对逝去的感知”。既然通常这对情节没有意义，所以经常被忽略。值得记住的一部电影案例是阿克曼（Chantal Akerman）的《我、你、他、她》（*Je，tu，il，elle*）中内在序列的第一部分，给人一种时间流逝的感觉。第二，陈述活动设定标准的行为可以成为意义变化的客体。这对于新闻播报中的意义尤为重要，也同样可以被逐渐消除。初始的讲述行为是叙述时间性中零点的唯一痕迹，结果只能是一则童话的意义。第三，目的论自身可以被操控，这显然对意义有深远影响。就此而言，我们可以比较阿克曼的《美国故事》（*Lettres d'Amérique*）和特吕弗（Francois Truffaut）的《阿黛尔·雨果的故事》（*L'Historie d'Adèle H*）。

所以，叙述陈述活动需要在其充分权利中重新设置，否则，就不能掌握复杂的叙述意义。电影中陈述时间性的更佳参照点，是德勒兹所指的由片刻诞生

的时间双极。运动的电影命运——其时间其整体——只能包含于细微复杂的叙述呈现中，意义的所有变化都融入其中，这是我们列举的戈达尔作品的情况。

比如，布兰尼根的“六大元素”和“八种分层”肯定不符合《向玛丽致敬》中的生物类序列。没有人对音乐和其他外在叙述元素产生幻象，虽然这些对于意义而言是原始的。这个例子由于其复杂性而具有符合学意义上的趣味性。就行为空间和修辞而言，这不妨碍它生产叙述可能性。戈达尔的陈述方法是多而杂的，它们涉及语言含混性和对音乐的奇特把玩。

每种符号关系都要求两个比较元素，然而，在此，我们有更多选择。首先由目的论意义涉及一种标准，它负责对故事发展形成整体印象。其次含混关系中的各元素被增加到这种意义中，而这些元素彼此间没有关系。但是陈述活动将它们定位到一起，迫使阐释。这同样是叙述性理解，因为它使人看清严格意义上的叙述目的。只有通过这种思想理解，我们才能明白戏剧是如何演化的。结果是一种可能的意义。这里也是夏娃和伊娃（她的双重角色）的扮演行为空间：一开始，她扮演的是最具有诱惑力的女人，诱惑其老师的学生。我们看到，她的幻觉高度浓缩在她对应的眼光中，其眼光为她的两项诱惑提供了理据。然而，压抑或监督其中任何一项，就剥去了另一项的深层含义，并将行为还原为一种平庸的模式。

没有实用逻辑和修辞逻辑的帮助，在这种序列中识别转换词是一项绝望的分析任务。在此，任何事物都切换了其他事物。根本不存在基础层面，“中国盒子”模式是行为性括号。有一种括号或许从理据上是可能的——诱惑。然而，“对象”同样是可能发生的，并作为关于我们这一方面之前的叙述世界的修辞陈述活动。所以，它变成一种序列，关于我们以帕斯卡的计算和赌博方式来进入这个世界。除此以外，《圣约翰受难记》中的赞美诗指向另一种敬爱修辞，它采用第二语法人称和呼唤语气。当然，它同样为一种事实上发生了的共同性诱惑搭起舞台。而这就是自由的诱惑。

幸好，该片主要是由规约符号组成，易于描述。这样的符号是与秩序和规则之间的关系，而与其他身份相关的身份几乎没有。这种关系被解释为一次叙述或一次修辞陈述活动的一种可能性。这同样能吸纳更多微妙的符号关系，比如像似性时间作为纯粹的透析，不是目的论的。这种时间性像似性同样见于戈达尔的电影宝库中，尽管不如其他电影中那么明显。

不可否认的是，叙述使我们能看见理据性和主体性。然而，这是一种陈述活动产物的外在呈现，其已成功地使时间性可能发生。我们能将这种时间性理解为行为的理据性或目的，并因此理解为有助于使行为主体显现。单凭这个基

础，就可能在电影中构建心理状态或人格化，这些都会通过构建“视觉的”主体化、一部摄像机身份的同形论。语法意义上的“人格”因此能完全通过主体化来替换。相反，对于摄影模式而言一针见血的是，无法像语法人格中那样有条理地指出一种视觉如何是主观的，如果它确定完全是主观的话。摄影主体性的相关不确定性，开启了创造性矛盾心理的潜能。上面提及的例子《向玛丽致敬》中已显示了这一点。相同的场景通常既是夏娃的第一人称单数的视觉，也是夏娃的第三人称单数的幻觉，且作为某物的原型。后者中不能有过多的主体性——原型形象必须自我利用和自我影响。结果，其效应是为了封闭行为空间和一种目的论时间的叙述效果。如果夏娃正是作为人类的诱惑，这制造出法则的修辞效应，使其存在更可能发生。然而，如果摄像机使我们通过夏娃来看待她的受害者，教授，立即会产生问题：她是如何做到的，接下来会发生什么？就人物夏娃或伊娃而言，这不只是一种不确定性，也同样是用一种阐释把玩着陈述活动类型。第三语法人称通过以修辞的方式被用作非人称——仿佛使某人相信一种存在物的不可置疑性，以“有人（one)”或“它（it)”的方式（法语用“on”，德语用“man”)。依照本维尼斯特，这等同于一种非对立，并经常与定义的现在时态相结合，它代表了一种现实性正在陈述自身——由一个第三位控制的一种符号关系。

人格化（personification）将转换词和身份模式连接起来。然而，正如这个例子所示，具体的复杂意义营造出一种不确定性的状态，其中，不管人物还是身份都不会指向意义。于是，阐释必须通过其他方法来帮助自身。它必须找到一种意义，及一种模糊的时间性，以与一种普遍性的存在状态的模糊论断相一致，两者同步而非交替进行。陈述活动可能发生的是两者。

6.3 电影中的修辞陈述活动：修辞格的意义

真实是一种论证。电影可以论证真实。而什么是真的，并不是“由一个概念所包含的什么”这么一个简单问题。否则，如果“数据”确实完全符合“理论”或假定的概念，只可能是有关于真实的假定。只有在第一种情况下是有必要的，“非必要”的真理似乎成为一个矛盾修饰法，“修辞论证”被认为是一种自欺欺人。“一个不完整的论证被恰当地称为一种三段论法，通常不经意地被定义为用一个压制性的前提所进行的三段论……古代对三段论法的定义是：一种修辞论证……修辞论证不是指依靠逻辑必然性，而是像定义可能性范围的常识。这样一种论证被表述为一种被认为是首要原则的前提”（Pierce 1893：

2.249)。然而，必然和非必然思想之间的区别不能承受探索的现实性。真正的认知过程不是通过推演和归纳推理之间的切换来掌握的。

那些只以推演来思考的人会认为从它们所知的世界公式中，他们可以为每一个可被认知的客体下结论。只以归纳方式思考的人会认为，没有认知行为曾达到结论，只要我们不能确定案例数量是可以穷尽的。然而，这后者的确定性是从知道这一点而推演出来的，即案例是由某种必然性穷尽的。一旦真正的探索开始发挥作用，我们就要求一种新的推论，以便在无限案例整体性的情况下达到认知结论。

修辞论证就是这种不可穷尽的，但可作结论的推论。由此，规范的探究认知确实是修辞的，但不只是一种非必然思维的形式——这意味着通常的不足或不确定性。所以，任何事物都成了修辞的（即一种演绎推论）。这是指所有的认知都归于实际的思考。探究——寻找真理的思考——只能从一个问题开始，并只能在于“推荐一个行为过程”的成果中（MS 637：5)。

这是现实主义框架下所探索的电影修辞，所以不存在关于电影之“幻觉主义”的虚假争辩。但如何认知电影拍的是什么——即什么是真的，电影说“是”，但显然没有系词。然而，它声称什么是错的什么是真的。这是如何被显示出来的呢？如果这不是典型案例，那电影只能显示出“是什么”，而不能显示出“不是什么”，但“不是什么”总涉及真或假。否定电影真实的认知，就等于说从电影本质而言，不可能是假的。电影甚至不可能是幻觉，因为如果是的话，电影就不会提供支点，用以识别虚假幻觉还是真实的感知。“是什么(what is)”必须被论断为要么是存在的要么不存在。论断经常与陈述活动相混，尤其在电影理论中，这个问题变成了电影如何模仿陈述性语言的问题。然而，电影无须通过语言中介来做出论断，因为作为一个符号，它有着自身的论证力量。

现实是一个电影理论问题，与“现实主义”电影理论家构思的方式相比，它所采用的方式更具决定性。在语言和电影中，都在争论现实性。因此，电影理论应该将摄影视作一种相关的论证，而不是关于摄影本质的问题。摄影自身是现实主义的，只要它能论证是/否。而如果它是论证的话，那么陈述活动——而非技术——就是理解电影修辞之钥匙。通过论断，陈述活动以及通过将一个符号当作对真正现实问题的探究来使用，我们就获得真正的知识。然而，这不是通过演绎归纳切换思维就能掌握的。

什么是逻辑依赖性呢？什么是论证式依赖性呢？在推演式论证中，源点的问题不只是一个不可避免的起点，它同样形成正确的假设。推演无须经历所有

演绎性结论系列，它更快并且更自信地为现实问题挑选出“正确的”普遍结论。在这个语境中，其再次被算作实用主义的现实主义形而上学。如果认知努力不是通过允许自身被认知的现实世界来匹配的话，它就不具备不可持续性。在电影摄制中，在保持与符号和外部现实性的独特关系相一致时，陈述者的能力参与到为现实性的推演论证中。“纪录片”和“叙述艺术”电影之间的二元对立多少隐藏了符号学共同性和个别差异（在其构建可能性中），这些都分别构建在真理和时间性论证之上。然而，在有了现实之范畴性序数的情况下，我们用叙述的方式论证真理时没有遇到困难。我们已经观察并描述了修辞意义的叙述干预。

有了修辞陈述活动，“读者反应”在电影理论中就不是事后感受；事实上，它是另一则推演之例。只有真正的疑惑才使推理成为可能，而“读者”的认知情景是构成性的。因此，摄影额外的“实用主义”（或甚至在某种程度上“情感回应”）是多余的，这意味着它有必要达到电影构成的现实世界。一旦承认了电影中现实性的真实是以修辞的方式来论证的，它就会淡去乃至消逝。那么，什么是修辞论证呢？就社会习俗而言，佩雷尔曼（Perelman 1970：22－59）将修辞论证充分地描述为那种会考虑到观众的逻辑。严格的逻辑会考虑到普遍的观众，相反，修辞手法以还原和不那么普遍的传达群体为目标。这或许不能作为不同推理模板之间的确切逻辑区别，但它是对拍摄电影中所用的可能性的实际描述，同样，相关叙述——更别说真实论断——不能通过讲述事物的时间性秩序来论断普遍有效性。

哪种逻辑允许典型的“意义论证”呢？我们不该再关注（区分“追求真理”和“更大”效果的）“真正哲学家”意识形态。当下，本体论和同源测量之间的中间点在于，承认推理同样是扩充的。这不仅涉及一种时间程度，而且涉及认知所固有的一种不完美。在更广的修辞传统中，论证总被理解为（比起三段论的简单运用而言）具有更大范围——对生活以及世界的实际认知占用而言更真实。当我们论证时，我们考虑到我们的观众。一种角色（观众）依赖另一种角色（演说家）。然而，可能发生的不“是/存在”，而是被制造成对我们而言的可能发生。这同样可以用逻辑量化来表达——可能性依赖于两种角色都要发挥作用。然而，某些量化者将验证的责任对称地分配在支持者和反对者之间。

修辞陈述活动通常被作为非必然性的论证。它与逻辑上具有必然性的论证之间的差异在于，构成陈述性角色和传达的数量不同。演绎传达的是一个普通的观众，可能性的论证将之定义为一个当下的（或甚至是独一的或对话的）观

众。在那些限制中，观众是由一种普遍性构成的，这种普遍性只是对这种传达性社群而言是“普遍”的。这种界定必须似乎是一种逻辑上的不足，如果真实被视为只是非偶然的、普遍的且永恒的，传统主题——对于设想的观众是寻常之处——应该替代普遍性，得到生产论证效应艺术的帮助。

佩雷尔曼将修辞传达性概念化的和实用主义差不多的东西。我们已看见皮尔斯将每种思想都视为对话性的，容易出错误的。这一点的另一面是一种真实的、最终的普遍性，在实用主义形式的认知中，必须不是存在的，而是现实的。作为存在，最终状态是一个有限案例，因为它不可能完美地存在。其现实性，正如可能性之现实性，是每一次成功思维的前提。没有思想最终是真的，但（从长远来看）它必须较之于先前的更为真实。因此，通常将修辞实践描写为逻辑上有缺陷的演绎三段论，带有不确切的思维模式。真正多产的思维绝不是演绎的，每种认知都需要一个解释项，那种需要是否来自于另一个人或先前思想并不重要。

修辞论证的特殊之处并不在于，它是否不同于“确定”的认知。其最为突出的特征反而是这样一种认知——它不是“已完成”的，但它遇见了一种新的解释。从这层意义上讲，它在意义中最活跃多产。作为折射科学认知研究的镜子，陈述活动可以利用推论过程的过渡性质。它可以发明仍属于设想虚拟的普遍法则，也可以测试具体的例子，并据此对普遍规则提出矫正完善。这样一种符号关系的逻辑力量不只是一条规则，而且要求直觉，并且还不是必然的。陈述活动的唯一性能是为阐释提供一个场所。所以，修辞论证形成皮尔斯所说的“娱乐消遣”——用推演的方式来把玩思想。只要它没有凝结为一个最终的观点，它就构成了一种实验，这种实验有趣，只是因为它形成了一种出人意料的结果，而这在头脑中开启了另一种“实验化”。

从原则上讲，修辞实践与实验化没有什么不同。在修辞老生常谈中通过构建已知的和熟悉的，我们引入了其“跳点”。在这个点之前，一切都被呈现为平常的。该点本身——不再平常——只有最终成为一种信念。它首先必须是一个谜，我们只能尝试着用普遍性进行推演论断才能将其消化掉。

尽管不像叙述那样平常，电影中的修辞也并不稀有。事实上，叙述电影和“记录”电影之间的界限并不明显。我们研究戈达尔的许多例子都不能以叙述的方式来解释。修辞陈述的构成性差异在于它是关于事实（而非时间性的因果语境）的。当然，我们认知的任何事物是因为它存在。作为纯粹的机遇，我们甚至不能将它认知为纯粹的奇幻。每次认知都为纯粹的事实增加了一些东西，只有这样，纯粹的事实才变得要么是必然之物，要么是机遇事实，或者是两者

间的某物。符号的第三相关物的功能是提出一种更强或更弱的逻辑必然性。因此，修辞陈述作用通过以可能之物中推演出相对必然形式来构成对象。对单一的事实性存在，无须修辞确信，因为其“逻辑力量”只在于与一个主体相对：当你的头撞到路标时，你是不会怀疑它的。同样，如果由修辞构成的对象注定要确证为事实的，其事实性存在是源于一种个别的必然性而不是源于对立。这同样解释了修辞的独特性质：它不能为只是事实性存在而留下证据，一种普遍性法则也不会在任意时刻显示自身。

我们无法将电影中关于真实的论断认作一种简单的运作。就像演说艺术一样，它要求许多修辞工具和沟通性前提。根据佩雷尔曼适当的概念化，“头脑中的观众”必须用拍摄电影的方式来构建。现在，没有理由说明为何不能以视觉和语言学的方式获取观众的在场。事实上，电影资源是博大的，范围从《开罗的紫玫瑰》(*Purple Rose of Cairo*) 中已讨论的序列，以及伊丹十三 (Juzo Itami) 的《蒲公英》(*Tampopo*) 开场一幕，再到新闻电视播报中的向观众致意的手法，还有纪录片。根据这种论证，观众更多是一种逻辑的而非实体的在场，构建这种在场的语言学技巧是文化依赖。从历史上讲，修辞格已经发展，但只是发展为一种阐释分类学而非逻辑分类学，不是所有的经典修辞格都是电影所用的。但是，在许多工具中，有些对于电影而言尤其有用。比如，突然之间细致展现一个人的事情，有制造在场的效果——这个工具常被称为“积累”或“坚持”。这产生一种强烈的情感在场 (Perelman 1970：195)。相反，简短明了的呈现不比军事报告更有魅力。毫无疑问的是，电影有一种十分特别的方式悠闲地栖居于事物。

一旦观众有其角色，关键的运用就与意义本身的跳跃相关。在这个点上，创造可能性成为一个说明和技巧的问题。修辞格或意义转换，是技术术语，但什么是技术？“修辞格”本身就是一个转义，无须解释，它指明意义以某种方式被增加。那么，什么是转义技术？总体而言，转义可被定义为预先设置的假定，可以产生推演推论。它没有太多论及“言语的部分”进入一种转义关系，这样，任何部分可以以修辞格的方式改变其他部分的意义。“世纪之门槛”这样的提喻并不改变“门槛”的意义，但确实增加了其意义。

修辞格已经（或尚未）通过传统接受其名字，确实只有在它们有助于构建可能事实的程度和方式中才是显著的。结果是否为以专业论文形式所做的分类并不重要，因为增加正是“通过知道它，我们知道其他更多”的符号定义 (8.332)。它更关注探究或推测修辞的方法。然而，作为“实际想法”，它同样“推荐了行为过程” (MS 637：5)，作为构建对象的社会习惯。

修辞陈述活动是关于昆体良（Marcus Fabius Quintilianus）专论的行为。其意义部分附属于缔造事物状态可能发生的项目。电影文本中的修辞艺术直接面向观众，使用的形式由于严肃的事情而非轻松谈话而显得不同。因为可能性效应依靠“说得好”，它极大地受助于一个演讲习俗来做到这一点。所以，修辞家尊重演讲习俗。当我们陈述可能发生的事实时，我们必须为源头确保一种持久力量。

电影必须做同样的选择：当过度使用转义时，它们就变得平淡无奇或发现自身被常规语言所接受。据此，摄制电影中的某些备用工具就失去意义。没有意义的源头，就阻止了更进一层的意义。有人提出，作为陈述活动在场最重要的工具，框架消失以后，戈达尔电影中意象的性质就改变了。没有了框架，就不可能有构成；而没有构成，就意味着没有历史，没有视角，没有超验主体，没有资本主义意识形态等。然而，尽管从根本上这是电视意象，接下来的“猥亵言行”就可以被叙述并因为其他带有意义元素的破碎分裂而被破坏。现在是陈述活动在干预言说习惯。没有这样的努力，没有一种明显的社会实践在场，我们永远无法解释意义的修辞。

那么，电影摄制术是如何用真值来论证自身的呢？如果我们并没有沉迷于一种幼稚的现实主义中，首先，这种真实源自一种陈述性论断而非一个事实性事件。修辞论断了什么，不能显示在事实的二项式关系中。但是，一旦理解了推演论断，实例就会显示在对象中。其次，这种转义意义必须显现为或真或假的存在物。比如，最常用到的转义、讽刺，似乎皆是在说“这个在此以不同于它想要的方式存在着”，它包含了“更多”以及强化了一个指示符。所以，通过将自身限制为人类对象的一个转义，以及仁慈地判断自身，讽刺不同于相同的认知内容。批判论断包括其真实规范性——人之为人的普遍观念，而不是世界真实状态的观念。物理状态中没有讽刺（除非通过神人同形论的方式）。

这些特征成为这种修辞格的主要特点，而且成为一种社会实践。实践不单单是转义，也不只是陈述事件，而是依靠陈述活动的习俗。在没有习俗的情况下，修辞论证相当困难。典型的例子是在戈达尔的《向玛丽致敬》中的习惯性修辞格，和各元素间未曾听闻的平行关系。虽然有时轻易地讽刺唾手可得（在伊娃和教授的诱惑场面中），其他部分的强化意义，并没有包含于任何已知的修辞手法。经过其陈述努力，戈达尔通过提供一种可以促使我们随时可见的普遍理念而形成强化。这种发现或许是漫长的过程，然而，转义通过了实践的捷径。

我们在缺乏转义的情况下，会遇到修辞强化力量的局限性。在这一点上，

它开始分享审美认知的某些细微性质。与之相反，修辞没有从审美规范的非世俗性中获益。只要这个符号过程被制造为修辞陈述的一种社会实践，我们就坚持看见了一种可能发生的对象，一个世俗的对象，在其余的客观事物中有一席之地。一种审美态度无须获得一个客体的可能性，它是一个行为规范的可能性，在其非对立中，非具体性质是意义的纯粹敞开。出于这个原因，审美洞见力更有可能且更难以形成并维系。

对电影摄制而言，习惯性转义的相关重要性，受到这些普遍修辞的界限限制。将完全异质的过程弄成一块，尽管就其意义目的而言没有多少阐释价值。但在这个复杂阶段，它变成了一个开放问题，即我们能在多大程度上将各种强化意义搭建通往习惯性转义，而无须其典型的方法的帮助。我们应该以更广谱的方式来看待电影修辞，修辞转义是三段论型的逻辑推论。

伍尔夫极为细致用心地分析（1994）了电影艺术的真实像似，希区柯克的《西北偏北》中麦田追赶那一幕中的131个镜头中，显示了如何成为复杂意义及其多面论证。在这幕当中，我们遇见行动者动机的高度复杂性，单独的一幕有时可以包括同一人物的三种不同动机。尽管为了将这一幕阐释为“悬念”，将这三种理据性逻辑分开是关键。只有考虑到这一特征，相应的“画外（观众视线以外的）”才会在每种逻辑中有一个不同的意义。因此，画外空间是修辞观点，借此，可以强化画外的意义。伍尔夫列出：第一（1－68镜头），“乔治·开普兰在哪儿”对于桑希尔而言，任何目光都为开普兰的预计场所制造了空间。对于观众而言，却制造出可能性敌人的可能性空间：经典的悬念。第二（65—124镜头），另一次画外相同的技巧。俯冲的飞机可以清晰定位于一个限制性世界中。但是，通过桑希尔的消极迫害动机，那个空间的意义转变为从所有外部方向来看的行为空间的灭绝。第三（125－131镜头），伍尔夫描述了这个部分如何恢复广泛的逃跑主题。所有处在于框架的隐形空间的意义是宏大的，一个逃犯的自由空间的意义。三个画外实际上是一样的，但构成了不同的意思。它们显然制造了所有的叙述空间，其中，将意义统一为全域局限中。

伍尔夫同样识别了一个清晰的讽刺印象（一个经典的转义）。正如我们从《向玛丽致敬》中得知，修辞关系不总是带有经典的名字，甚至也并不总是可识别的。在此，意义是横向连接到所有其他空间的空间。通常情况下，我们称其为象征空间，但在前三种空间中具有象征性的又是什么呢？然而，喜剧效果延伸进观众生命世界的空间，因此具有完全不同的类型和起源。纯粹的修辞意义将其带入存在，其可能性依靠讽刺转义。我将这种空间归因于包含在这一修辞手法中讽刺意义，它帮助还原了将这个人物说成这个有意义的人物的解释。

但修辞从整体上获得的并不是言词的认知模式。

在修辞格中如何产生意义的强化？从原则上讲，翻译或转化为附加的意义，发生在当一部分是对另一部分的阐释时，当一个单词“替代”另一个时。在电影摄制中，这种替换本身——用意象换影像，用声音换影像，或用音乐换影像——并不产生意义，但它们仍然要求做出修辞陈述努力。除了相关的画面元素以外，电影可以利用语言力量。如果修辞使其可能，一只被显示的狗成为众所周知的狗，是受助于一个民族习语中，除语言以外，还有画面生成的比喻——比如，通过人物特征和一个动物形成转化翻译。

电影修辞格不是对电影形成的意义做全部清点。转义太多地依附于文化、习语和历史，而意义是普及的。尽管它们远不是语言共项，忽视意义生产中的社会实践习俗，是愚蠢之举。同样，电影的言语习俗也对意义产生了不可怀疑的影响。即使这种意义的大多数生产于相同的文化语境，经典修辞的本质同样适用于电影，这一点不明显。而艺术性言辞不是发明一个时刻——正如昆提利安的专论所指——而是经过八百多年来在那种文化中最高等教育实践的成果。转义不能被演绎或创造，由此，所有普及性的意义依赖于强化意义的习惯性修辞。

修辞格并不束缚于语言或词汇性，其主要任务在于形成一种存在的真实的现实性，这不会直接通过感官感知到。如果修辞习俗是一条认知规则，那么，使用转义时推演论断过程的就是整个循环圈。在其归纳部分，它发明了规则的恰当情况。推演过程变得太过复杂，而无法在短时间内迅速发挥作用。然而，来自熟悉人物的支助加速了假设的形成。推演要求选择假设，所有假设都具有某种适应的可能性。这些假设只不过是尝试性的规则或第三位，只存在于文化规约的习俗中。没有更深层的理由去解释为何人们将“门槛”用作提喻而不是“框架”或“门楣”，除非它就是一个文化事实。字典充满了转换——从一个提喻或比喻转换为完全不同的提喻或比喻，或者转为字面意思。

在其推演结论的最后，所有的转义都说出了一个没有见过的现实性。现实性和真实对于每一种转义而言应该是不同的，但这种分类只能是根据广泛意义上的符号分类。所以，修辞格可以被分为三种，这三种多少与经典专题论文的划分相一致。根据涉及的部分数量，第一种为转化使用了一个元素，第二种使用了连接词，第三种涉及整体。意义的元素总是互相关联的，它们无须与语言、声音、摄影单元相一致。各种转义类型的运作依赖于由那个转义所提供的关系类型，而那个转义构成了其确切含义。

一类意义强化用逻辑术语来运作——用单子式关系。这类修辞如何能将一

个单一元素转化为新的意义？标明“华丽”不是指装饰而是强化意义超越常规。一个转义认为意义的累加是通过暗含更多来完成。这种更多，只能由更大的普遍性构成，正如该术语本身所示。比如，让我们在两个显著不同的例子中来看“新鲜”这个比喻：“一张新鲜的脸”（原文西班牙语：A faccia fresca）不是指“一个新人的脸”。它具有完全不同的比喻意义，而这些意义完全依赖于稳定的文化习俗。在此，同样有趣的是比喻归纳总结的方式。严格而论，一张脸没有新鲜可言。在这个例子中，新鲜必须变得超出通常情况下被总结的——换言之，它必须停止，不再是一种（可感知的）性质，而必须成为一条法则。这条法则使得“新鲜”成为一个案例，其中，一条法则在一个衰老的过程中（这个过程被认为是不可避免的）状态保持得出奇的好。通过这条修辞推演规则，以及这个意义上建立的转义，我们将这张脸视为衰老而不是新鲜（嫩）。然而，在意大利语中，规则完全不同。一张新鲜的脸（A faccia fresca）意味着尚未成熟之物，它将道德的成熟过程认知为某种所欲求的东西。因此，感知与修辞意义上的被言述之物之间的差异，反映出推演规则之间的交换。为了在一个感知性论断中认知“某物”之性质，我们要求，关于那个东西的简单观念具有一条简单规则，然而，认知一种比喻性质涉及源于对法则洞见力的复杂规则。我们看见这条法则的对象中的一个例证，这个对象的性质因此贯穿了一条法则而抵制了一个感知。

这种逻辑描述同样设定了必然的程序。如果电影想使所显示的为转义，必须首先固定于一个元素。这易于将“强调”这一元素去语境化，所以是一种基础修辞格。然而，转义必须存在于其文化中，以便快捷工作。因此，一部影片所能做的是，明显地将认知构建于一条法则之上，并因此将这条法则与某个显现对象的某性质连接起来，这使得同样的那扇门不再是门——它要么是自由的象征要么是分离的比喻。

修辞转向有九个转义标签。在电影摄制中，这种组合不是很有用，因为它必须将之转换为一个对象的具体视觉，而不是转换为蒙太奇。由此，强调单个对象的某些摄影技巧，可以经常让我们想起某种经典转义。最简单的转义之一是将 X 命名为 Y——比如，某人命名为某物，“谎言”命名为“非真实”，夏娃命名为伊娃，而布莱斯命名为帕斯卡（在《向玛丽致敬》中）。这个程序被称为同义，或更通俗地，“一词两名”。但这种思路在电影中不能像在语言学对应物中那么显眼，因为影像的构成不是一个型符。我们如何能以其“恰当”的方式来描述某事物呢？比如，将一幅画描述为画？同义程序本质上是那个“as”（为）。因此，加福利的《圣女泰蕾丝》中，女人同样被显示为修女，以

及小地方的医生被显示为内向羞怯的人等。这主要通过小道具和行为显示出来（修女的习惯和粗俗的举止）。然而，电影同样有表达为“as”的手法——比如，某些摄像机角度表达某种人物个体特征，如力量或无足轻重。

至于拟声词，电影摄制中的性质相似放弃了用画面进行再现的水平，而青睐与一个客体相连的纯粹感官刺因。这通常是通过高速颜色手法完成的：拉焦、加温、光晕等，或通过纯粹的几何或其他非再现式形式。《迷魂记》（*Vertigo*）中的眩晕是一个拟声词，比任何词汇所能描述的效果都更为有力。为了类似效果，美国西部人士通常不会诉诸声音而是光线：沙漠的无情烈日被（在黑暗影院中看见的）过度曝光，这是关于直射阳光的“模仿”。在声音中，这通常是粗暴的巨大声响，轰隆隆的声音，在不将对象再现为其源头的情况下直接传达。在音乐中，模仿不那么稀有，所以音乐承担了一种再现功能——如模仿动物的再现功能。如果论证目的是清晰的，我们能区分拟声修辞和简单的再现显示。阐释性论证是对即刻性的印象，并因此是对未来更改的本真性的印象。

影像能被否定吗？电影摄制能用修辞成功地做到遮蔽它所显示的吗？人们可以用“不”来表示否定所体现的逻辑不确定性。格雷马斯的符号方阵是这种语言特征之例，显示出不同否定之间的把玩。那么，“不坏”是彻底向后的循环圈，回到想象的逻辑源点（好>不坏>坏>不坏>好）。但是作为重新确定，作为一个否定程序，这暗示着电影如何将一系列意象带入一种否定关系中。塔蒂（Jacques Tati）的《于勒先生的假期》（*Les Vacances de Monsieur Hulot*）中的某些对象转换是用修辞对其真正意义进行再协商，而事物不只是被否定，而更在于其喜剧性的反理解有时是由一种“非不”（双重否定）组成。但是，电影通过婉语或曲言法来表达意义是多么不方便，可以完全无误地理解事物，但很难解释事物是如何形成的。塔蒂的《我的舅舅》（*Mon Uncle*）充满了似乎不是本身的东西（包括车），这个“现代世界”充满了婉语式的非客体，通过讽刺变成非—非—客体。尤其在电影中，双重否定只是一种明显的简单转义，用替代性词语来提示。实际上，它隐藏了一个复杂的论证。作为一种发展的形式，它不再是“一个单一的世界的装饰”，而是一种以摄制电影的方式被使用的构成秩序。

下一组建立在一个共同原则上，即“主旨”之间的比喻式类推。因此，它总是关于一个比较，并预设了比较基础。提喻牵涉到论及的部分，而意指整体。这样的意象本质上是指：只要每个单独的被描述的客体可以代表其所属的一类。茂瑙（F. W. Murnau）的《最卑贱的人》（*Der letzte Mann*）中某些著

名序列以及早期苏联电影《战舰波特金》中有许多例子。什么是部分，什么是类属不是本体论的问题。论证目的本身，就完全决定了某物是否能代表比自身更大的某物。显示出狮子或海军上将意味着沙皇权力，或者显示厕所意味人的贬值，这两个例子说明这种转义使用的混乱。无法说清为什么这是一种意义的扩充而非“字面意义”，除了事后认知论证能解释。当一部电影没有任何意义时，所有的转义式阅读都值得怀疑。一旦这种第二层的意义到位，转义实际上就是自动生成的。

当各部分的转义关系产生一个部分，只表达某种性质时，这将是有点像换称转义的东西。在电影中很典型的是，人们被揭示为警察型、娘娘腔型、教师型、驴子型等，以至于我们几乎无法将其认作一个重要的电影转义。意象可以同样以不那么细致的方式制造出新的概念，通过挑出对象来代表其他事物。一个修辞误用十分类似于比喻。解释差异并没有多大意义。比如漫漫长夜后装满的烟灰缸，在戈达尔的《向玛丽致敬》中玛丽的加油站。电影中更低的转义度通过光纤、摄像机角度、声音视角，以及许多其他复制（再生产）强调形容词的工具。从威尔士的《罪恶碰撞》（*A Touch of Evil*）中的某些“侮辱头目”的形象到德莱叶的《圣女贞德》，电影证明了甚至连整个形容词库也不及一个单一的影像有力。转义手法进一步还原就是强调——在言说进程或类似的东西中短暂停留一下。这可以说明另外一层出于某种原因，而不能直接说出的意思。在电影中，不寻常地“栖居于”某个对象，或一次具体的打光，却可说明深一层的意思。其要点就在于使一个天真无辜之物看起来含混不清，而这只是因为它很突出。

当修辞转义必须完全诉诸规约，并且当对象转换之间不再有“实体”关系时，就达到了夸张、转喻、寓言、反讽的水平。这些对电影而言有相当的意义潜能，并经常被使用。如果在某个语境中，我们希望看见一个东西，但却看见另一个，这种用法总是一个隐含的“像”。像这样的明喻可以服务于不同目的，然而，它必须由观众来提供。通过夸张，被显示的对象显得被夸大了（比如夏洛特的鞋子），通过转喻，对象代表了更广的语境（门槛代表家，钥匙代表车）。通过暗喻，一种期待的对象性质被相同的被认定的性质，通过另一个对象所替换（羊毛替换柔软）。通过寓言，使对象代表一个更为哲学的理念（《向玛丽致敬》中郁金香代表玛丽的处子之身）。反讽显示所指之对立面，修辞流动性是最为明显的，它完全依靠用法中非专有的目的。所有这些的共同之处是他们都依赖于语境，这构成了脱离语境限制的象征和一则寓言之间的唯一差异。然而，我们知道，不是电影中显示的所有对象都是它们所是的，电影经常

使用反讽就证明了这一点。

电影中的这种修辞已被许多电影理论家所讨论，比如卡罗尔（1996），他称之为语言意象（verbal image）。然而，卡罗尔的令人吃惊之处在于，与语言一致的中心角色。没有语言，卡罗尔认为电影修辞格就没有意义可言。的确，他举的许多例子都预设了一个说英语的阐释者，但在这些例子中，这被归于多产的阐释努力，不管是导演的还是电影理论家的努力。正如戈达尔的电影所示，这样直接的语言意象大量存在，但并未解释意义本身。甚至，这个理论包含了所有的语言修辞例证，而这样纯粹的意象转义同样存在。如果电影不能运用不依赖语言的修辞，塔蒂详述的反讽就会完全丧失。

但卡罗尔解释的真正问题是，他将电影转义还原为“语言意象”。根据语言影响，言语行为否认电影有其专有的能力，转义必须被解释为真正的电影意义。执行语式的衍生物无法解释电影指向超越其所示的能力，以及使隐形变显形的能力。这涉及显示出一种具有真值的现实性。只有当这种能力显然超出电影之所及时，语言才允许出现。而在这一点，电影理论或许成为语言哲学的一个分支。卡罗尔确实将电影理解为语言。他对电影被解释项的真正解释项变得足够清楚，他识别联系词并用“预示身份的视觉手法”将谓语还原为“身份关系”，然而，这甚至在语言中都不是谓语身份，而是一种普遍谓语和某个单个主语之间的关系。当修辞被抛入命题陈述时，就晦暗不清，因为执行语方式本身就说明一种不只是命题的意义。

修辞是什么，不能用非此即彼的命题陈述来掌握。朗（Fritz Lang）的《大都会》（*Metropolis*）中导致重大牺牲的恐怖事物，不是机器或摩洛克神之间的其中之一，而是像摩洛克神一样的机器。这反映出一种总结归纳过程，达到了两个普遍项成为相同性质的地步。从定义来看，普遍性并不存在，从逻辑上并不受制于排斥的中间原则。卡罗尔所说的电影暗喻的两个关键结构——同空间性和物理非共同可能性——不要求本质主义反对者，而一个逻辑反对就足够。皮尔斯符号修辞理论更为全面，并同样包括了基于音乐或声响的转义意义。德沃夏克的大提琴协奏曲与诱惑和激情有关，这显然意味深长，甚至没有将激情音乐和爱言辞化。大提琴使我们看到“诱惑”的“破坏之火”，这是不说法语的阅读困难症的转义。

但电影中修辞意义的另一来源，并不是叙述逻辑意义的并置。在此，言行和电影处于一个非常不同的位置。对修辞学的研究不会帮助我们理解电影中是蒙太奇的领域在哪儿，银幕内蒙太奇的无尽多样性使这个问题变得更复杂。电影中的问题不是如何将各元素带入与其他元素的关系中，而是如何在万物普遍

相关性中找到形成意义的关系路径。除了受控于时间性关系的时间性秩序，并且，除了单一元素转义的序列安排，有没有一种意义是序列位置所内在固有的？在纯粹的性质情况下（即大多数是感观意义），答案明显是“是”。因此，节奏、颜色协调以及各幕之间的对比是明显的，并因此是有意义的。同样明显的是，对于普遍概念（如时间性）而言答案也是“是”，然而，这把我们带回了叙述问题。我们在此关注的是宣称真理（即“在此关于某物”）的意义。

显然，当一部影片两次显示某物时，或许以一个简单的特写出现，就会形成一种修辞意义。对象或许在中间镜头中是一样的，但这个序列通过将注意力转向一个具体的方面而形成一个意义；甚至当用到同一个镜头的规模时，第二次显示相同的镜头也有意义。如果更经常这样做的话，会很明显地看到一个序列根据一个视点正在循环，而观众必须以理解陈述的结构来识别这个视角。论及节奏就是比喻性的。与音乐形式完全相反的是，它必须有理由的一个逻辑方面，因为它正在被构建。如果确实大多数照相间隔（shot-to-shot）逻辑只是时间性和空间性秩序，大多数这样的序列同样可能会被一点击中，而不损坏意义。但是，只要可以失去某些意义，就会形成修辞的清楚案例。

基于秩序的修辞构建，可以在语言中有三种可能的并列关系，在电影中不可直接复制：形容（并在一起）、减损（带走）以及转移（交织）在电影中没有精心构造的句法，因此，没有规则去延伸、操控、张扬或漠视。但是，我们已经分析了戈达尔电影标题间的装饰乐段总是先于同类比喻的使用。这种多余冗长必须成功制造有意义的意思，因为在电影中，我们不能表面上重复相同的，却不说明有差异的。所以，修辞技巧读起来像是对操控元素的细微指示，以便强化某些基础意义，我们并不为此感到惊讶。然而，形式上的解释是难以用论证理论性术语来表达的，难以说明为何重复相同事物是阐释，并因此是扩充的推理。我们必须假定一个干预性的新事实，使其起到的作用是形成一个新阐释。

“形容”群为电影编辑起到的作用像教科书。以不同秩序和频率重复相同的片段，所起到的整体作用是使句子的一部分突显出来——否则，这一部分会被忽视。通过这种强调，我们能给自己的思想一个具体的结构，表示高潮、结局或其他东西。简言之，第二次显现总有一个或多或少不同于第一次的意义，并且这可以通过进一步的重复来得到强化。比如，对形式 a-b，a-c，a-d 所做的序列分析，可以是一个高潮的电影形式。同样有循环的运动通过回到最初的一幕来呈现它们的意思，并通过这样做来“结束”某事物。但是，形式是多层面的，在此，我不是指电影形式总能复制语言对应物。通常，各幕之间的逻辑

太微妙而无法用词语表达。同样，被感知的效应在各种修辞中不是完全不同，差异产生于其论证运用中。

如果电影中的意义可以被还原为命题——正如有些人所示——这就显得易于掌握。然而，复杂性和微妙性同样掌控着移动的画面，而这些画面只能通过修辞格来掌握。先前讨论的修辞手法主要关系到意象或序列各部分，但序列本身同样可以有意义，这应和了修辞学的领域。虽然这些修辞中大多数预设了语言，而语言具有某种句子构建规则，我们不能明确地从这个意思中排除掉电影。当我们审视这些修辞中的功能模式时就很清楚，在句子模式或秩序中会有变化，有意义的精确或消除，最终也会有风景扩展和直接的观众致意。

所有这些都可以作为一个真正的传达性事件，但只是在不那么普及的观众组成的群体中起作用。修辞形式显然具有操纵电影观众表意的传达效应，这些传统修辞的名字只描述了这一表意效应。然而，没有表达的是形式的修辞逻辑。公共话语不是朝向任何作为个体的单个人，当向其公众致意时，言说者运用修辞模仿其他沟通情景，具有关键性因素的是观众在场的特性。这意味着越不像论证的言辞，越亲近于社群。一个人只能模仿对自己说话，这样他的修辞疑虑才会通过确信自己的他我而克服。同样，一个人可以直接以第二人称（单/复数皆可）向公众说话，人们可以向不在场的想象的观众说话，或可以背离公众而单独向某人致意。其他手法包括明显地阻断言说，明显地改换话题，而暗中省略某些已经公布的东西，承诺“不谈或这或那的事实”，或者“我不会提及他的倾向”。

电影能假装获得自言自语吗？这些转义形式大多数不能在电影中通过技术来复制。然而，这种修辞在电影中不仅有传达的，也有形式的对应物。从逻辑上讲，修辞形式与基于单一元素的修辞格一样。事实上，相同的推演形式，同样建立在推论的陈述点之上。这种修辞格独特的地方是阐释的开放性源于一种序列秩序，而那种陈述活动是指一种传达性情景（因此，没有那种理解的沟通，就不能产生有意义的符号。比如，在自言自语的例子中，真正的怀疑明显是被预设出来的，然而通过修辞得以阐释。这说明这种修辞格中的序列性不是句子的语法特征），而必须是逻辑特征才显现为意义。电影从本质上不是叙述，其序列性所做的，不只是以时间形式形成最终结局，而且是同样可以被用来确断其对象的存在。从逻辑上讲，序列中的意义并置指的是确定的陈述性传达。

生硬地分隔“虚构”和“记录”与修辞格无关。两者以具体的不同方式处理了隐形的观众群，任何东西都无法阻止一部作品与叙述修辞逻辑相融。因此，通过用一位叙述性人物用修辞的方式向观众群演讲，叙述性的电影摄制可

以再现所有这些修辞事件。比如，伍迪·艾伦的许多电影都会冲观众“眨眼”，但即使如此，也因为十分直接而具有说服力。然而，通常的做法是降级到电视中用的某些更为显著的修辞技巧来向观众致意。在此，某些直接的演讲总是有必要的。通常，电视是一个言辞（语言性）事件，以及用于对话和话语的中介。关于意象，传达性的演讲只能是演示；然而，甚至是在那种演示语境中，也有真正的沟通的方面。比如，一部电影可以希望一位观众看，或可以模仿一种窥淫症视觉。色情片的习俗故意背向假定的男性观众，准许他们通过肩膀去窥视（Kuhn 1985）。“看的所有权”历来就是一个广泛争论的话题——尽管不是作为转义，却主要是关于心理分析内涵。演说实践和摄制电影的传达性背景完全不同，以至于不能在电影的语境中使传统经典的分类达到合理性。保留它们的主要原因是，有些用法可以获得筛选的观众群，并可以操控亲密度和社群的数量。在电影语境中，明显的修辞手法（模仿传达性背景）受到限制。在更大的视听语境中，从直接的演说到观众，再到一个整体的省略号，任何事情都是可能的。比如，教育电影以直接的方式展示，它们预设了有人在看。布莱希特的“史诗剧”以及那些受此理论启发的电影也这样做。观众被号召起来，自己决定什么会必定发生。在连续体的另一对立端是自反性的电影，它十分封闭，就像对着自己嘟囔的人。它们不认为（或不希望）观众问他们正在看的是什么。比如，阿克曼的《家书》（*Letters Home*）并不包含任何观众的在场（Ishaghpour 1986：261－263）。间于其中的是叙述电影，经常为隐含观众提供显示全域的一个视点；然而，正因为全域的差异，虚构要求观众站在外面。尽管大多数传达性限制都是由叙述规约而非电影强加的。

电影表明真实和虚假，但是是以非命题式和修辞的方式来表明的。修辞论证意义——它产生新的、现实的认知对象。“附加意义的”华丽言说，为了陈述现实性而使用从操控表达到直接沟通中的任何东西。转义不是例外的认知规则；相反，它们是常规认知情景的例证。因此，对现实认知的规则，不是对句子和事实所做的一种（三项式）的命题式应和，而是指涉一种真正的怀疑。这是从一个符号用法的陈述性情景所做的推演推论。陈述活动的任务就是形成具体的怀疑，修辞或转义本身经常包含了基本的怀疑和预构的答案或对那种怀疑的阐释。这意味着，比如说，一个暗喻必须以一种精确的方式使用，其自身并不会在相关陈述活动之外形成意义。拥有一张“新鲜的脸”并不明显，但从一种预设的陈述性鉴赏来看是有意义的。

尽管电影中的暗喻形成了这些经典的问题，但问题不是转义，而是影像中的修辞逻辑。只有用逻辑来掌握转义的示意过程，才能处理电影意义的复杂

性；而这是不能通过转义类型学来解释的，即使它们曾经是全面的。从普遍的哲学视角来看，当电影参与对现实的微妙论证性论断，它就不只是文化实践的一部分，而且还是从认知上要求理解将现实性表明为具有修辞性质的论证过程。这不再只是一个意义转向。

电影修辞的关键点在于，电影不是感知而是论断。我们在电影中所看见的不是我们"能"看见的，而是我们相信可能发生的。除非我们夸大感知这一概念，使其涵盖所有的认知形式，否则，解释为何要努力用不同的术语使得一个对象看似可能或更合理些。用实用主义的理解进行言述活动已经相当复杂，足以解释这种特别的意义，这种意义不是从任何先在之物中推演出来的。为了使以这种方式生产出来的东西显现为存在，而成为一个复杂的过程。它涉及用一位观众来建立一个活生生的社群，以强化超越已知的意义，它所付出的代价是干预意义的偶然性。然而，电影同样是微妙、精细创造性之所。比如，在《向玛丽致敬》中，将脆弱易碎的东西理论化，而将该片中意义的真正对象确证为"电影幻觉"的做法显得太过粗糙。

但是，必须承认的是具体存在的修辞微妙性，不是以构建为动力的认知理论。对于虚拟而言没有图式。或许这只是旧仇恨的新形式而已，如同哲学和修辞一样，它可以追溯到区分三段论法和真正理由的时候。修辞实践等同于任意扭曲真实，昆提利安成功地将之描述为轻视或夸张。演说者选择的工具是铺张详述，填充或包括所有的细节以及所有合适的主题。一位真正的哲学家不会使用修辞技巧，相反会选择一种生活方式（Rahn 1989：18），他不得不证明自己与妻子对话的真实性是一种生活哲学。轻视诡辩家是一回事，生活在哲学式的孤立中完全是另一回事。显然，一种推测性修辞（如皮尔斯的）可以调节逻辑和偶然性，使真实成为历史。

在电影理论中，修辞视角的优点可以更清晰，如果法则的诱惑力具有更大的全面性。确实，就电影理论应该关注什么，人们深深地感到不安全。比如，（鉴于不可能理解关注实际上对一部电影理解了什么）梅茨（1991：199）就其范围的态度相当容忍，将理论范围限制为电影中像法则一样的元素和语言，因为话语（言语）通过法则大多数是无法获取的。真正有趣的问题——如何真正理解一部影片——必须为理论的缘故隔离开来，而作为一个观众的电影分析者必须将有效的理解抽象化。用哲学术语讲，这是一个纯粹唯名论的版本，它并没有从本质上将真实的现代状况考虑为可谈判协商和已经协商的常识（正如皮尔斯的批判常识论）。

6.4 电影中的美学陈述活动

在更广泛的电影美学思潮中，将电影美学理解为审美陈述活动不是寻常之事，所以需要解释一下。然而，需要弄清楚的是，从一开始就不存在天然的审美对象。任何审美理论可能宣称认定的，都是那种理论的对象，而这种理论因此绝不是一种“局部性”的理论。任何审美理论都源于一种“宏大理论”，并从中获取其对象。它回答的问题是从其明显的理论中传下来的，而该答案也只有那个语境中才是有意义的。这是休谟—康德式的二律背反，康德通过否认审美显现有任何认知潜能而解决二律背反。与之相对应，形式主义手法并没有认知化——即从未达到认知。作为一种美学，形式主义被还原为单纯形式的认知，并没有解释形式如何产生经验。

所以，确定美学是什么这一问题很关键。作为一种训练，美学相对较新，而修辞学作为一种认知由来已久。同样，审美的源头在于超验哲学，这解释了为何它不可避免地与感观统觉相关联，并与心理感受有关。为何它被彻底地与真正的认知分开，康德式的思路将之还原为——感知支撑认知。一条线索进入用心理构思的内在性路径，另一条路线则沿着审美体验与判断的相似之处继续下去。对品味的判断绝不会是真的，但它们反映了“某物”的主观显现。甚至是在最近的时代，分析哲学已经强调了美学判断的合理性，但仍然认为是没有认知真实。

康德后的审美同样意味着某些解放性的突破。其中有些包括试图重建在不同层面的审美体验的认知潜能。哲学斗争只是部分地与我们的目的具有相关性，我们将其集中于符号学，它同样能成为关于不同美学的一种宏大理论——不管作为问题还是作为答案。简言之，审美意味的，获得的以及反映的，仍不明朗，且必须首先得到确立。

所以需要解决三个问题：第一，我们如何重新定义审美的本质和目的？第二，符号中的具体审美过程是什么？第三，电影如何成为艺术？这三个问题的答案将我们带入一种审美电影理论。

6.4.1 审美问题

审美问题是由美学来回答的问题。对于某些哲学而言，美学是其体系构筑的必要部分，而对大多数人而言，美学没有真正地起作用。我们现在无法重建这三个问题，并以在分析美学、阐释美学和符号美学中遇到这三个问题来进行

解答。如康德式问题的美学"蛋壳"如何被撬开，当然与这三个问题存在有趣的关联。在皮尔斯理论中，同样遇到了这种与康德的冲突，但他的美学不再适合康德美学强求一致的做法。如我们所见，在放弃先验论时，皮尔斯被迫使用符号学使美学再次问题化，而符号学是认知和发现的美学部分。而哲学美学的主流依然受康德的影响，其中，心理学和主观主义的思路占优势，而另一分支是分析美学。

哲学美学是最近的一门学科，其中，除了伽达默尔以外，古代有关美学问题的概念总是被人忽略。现代性怀疑对客观世界的主观掌握，在认知世界时没有为艺术留下余地。后康德美学中一个老生常谈的话题是，没有任何内在是客观的东西可以区分一个审美对象和一个规范常规对象。美不是一个事物，也不是一个超验的理念。审美化的过程总是涉及一个具有理解力的主体，这个主体是其可能性的条件。在艺术中，主体授予客体独一无二的"灵韵"（瓦尔特·本雅明所指的"aura"），而这极易在技术复制的年代丢失。但灵韵不是一个对象，而是内在于一个对象中的东西。

康德的美学和超验主义密不可分，而作为一种判断形式，它是第二批判的对象。判断先验形式和有品位的判断之间的区别在于，后者是思维自由地把玩想象力，并因此没有构成统觉的认知"处理"。尽管美学与刺激在特异条件中紧密相连，但在判断中，它能从哲学条件中抽象出来，这些判断所总结归纳的是主观愉悦的感觉。尽管这种感觉有主观性，却必须被预设为普遍共享的。这种感觉被期待成为先验推理，并只是在主体中，所以在其内容中这是普遍的，但又完全不确定；在其形式确定性（作为主观愉悦）中传达是可能的，而不是在其判断式内容中。只有利奥塔的后现代美学才断然放弃了普遍的审美主体性。

作为一种超验主义的功能，美学成为对优美和壮美的非经验判断的哲学问题。这三种官能中的每一种——认知、意志、感觉——必须先验地成为其可能性的不同条件。理论认知在构建中有其形式，实际认知在范畴命令中也有其形式。感觉不再是理论和逻辑的，也不再依据行为的实用—逻辑规则。这样，判断之可能性所要求的先验条件是一套准范畴（类似于经验的综合判断）。形成审美判断统一性的力量是愉悦，因此，它依据的是其可能性的其他先验条件。

超验美学被赋予了某种前认知的角色，它在由一种理论判断统一之前考虑对感官数据的统觉。统觉不可能脱离形式。时间和空间统觉的形式确定类似于几何形式。空间和时间像在任何一个具体的三角形中，一个实例化的三角形形式概念。统觉形式已经将"常识的多面性"还原为认知和理论判断能消化的东

西。但在严格意义上的先验论系统中，这些形式源自何处？这对皮尔斯来说不再是一个问题，他认为，先验/后验之间的区别没有道理，这意味着任何一种超验美学都没有功能。既然任何事物都是经验过的，那么，质问纯粹的数据和纯粹的先验形式就是没有意义的。当我们认为任何事物都是以范畴来确定的，这只不过是换个方式来表达任何事物都是被体验的。所以，范畴完全吸收了超验的功能。

分析美学同样面临这个问题，即任何非必然的判断确实难以沟通。对康德而言，在经验认知及其先验形式中，和在任何应该—判断中都没有方向感。在众主体及其自由想象的形式中，品味应该是一致的。所以，它们可供传达的身份只在于其共同的超验形式。一旦弄明白了这一点，自我意味着功能游戏般地、自由地想象，那他我的传达可能由什么组成的呢？有鉴赏力的素材传达流显然要求在执行这种精神行为的同时也再现这一素材。

分析美学哲学作为传达性的问题，在理解有品位的判断时，依然与康德的观念相反，但这不是就思想先验官能形式而言。休谟的二律背反，即品味不是能决定的，这必须被还原为导向主观愉悦的假设总体原则。然而，试图理解为何艺术中的某些特征应该导致愉悦是没有意义的。关键点在于任何有关真实的论断都是不合适的。哈贝马斯探究过波普的三个世界理论，认为其提出的逃离(1981)，并不能真正地接受。如果美学是一个世界内心的问题——或如哈贝马斯所言，说明了真实有效性——其结果只能是被还原到本真性的一种真实状态。美学命题不能与存在的客观状态相比较，我们只有通过在个体与普遍内在性之间进行比较，才可以将之从任意性中拯救出来。最终，我们是否从对普遍语言的分析或从判断形势中收集这种看法无关紧要。甚至作为理性的一种历史偶然性形式，有效性的这种范畴化依然是康德超验主义的一种支流。

结果是，(如马瑟希尔的) 分析美学从原则上否认了品味审美理论的可能性。但即使没有对品味进行归纳，我们仍然无法否认的是，存在她自己的推理普遍结论。她将术语理论理解为具有“定义清晰的范围，必须为组织与艺术相关的归纳和原则提供系统的方式，并且必须有经得起测试的结果。有关美或艺术成果的理论必须描述视为类属性的谓语”(135)。然而，这种描述是有效推理的一种形式，必须展现其因果链。期待体验有关品味的普遍法则是没有道理的。因此，完全胜任的主体性被分配了普遍性的地位。品味的法则被定义为如下：“对于所有的 S (充分的主体)，任何一个 X (X 是一则艺术品、一首诗、奏鸣曲等) 都至此会引发 S 的愉悦。”马瑟希尔自己的理论由三个论点构成：“对品味的判断是单数的，范畴的且确定的”(75)，基于康德的第三批判，她

否认了品味普遍原则的可能性。尽管如此，审美判断必须偶然性地或真或假，并因此建立在品质之上。

但审美判断的形式相当不确定，主要的前提是一种泛化的主体性观念及其愉悦。只有将此认作一种普遍的认知，次要的前提假设才与之有关。否则，它会与无关的状态联系。艺术品的性质应该制造愉悦，但这是一种矛盾修辞的因果关系，我们无法理解为何它会制造愉悦，因为没有允许这种认知的普遍法则。这显然相当接近任意性，并且被称为“范畴的”做法，其只有在指判断形势时才有道理。这显然没有“存在或感知的终极必然形式”的性质。是什么导致了愉悦？什么是愉悦？为什么一种品质是愉悦的？这些问题的答案依然是简短的。所以，更为明智的做法是，将我们理解的努力限制为品味审美命题的可传达性。

马瑟希尔（Mothersill 1984）使分析哲学中的争论有一个清楚的目的——贝特蒂尼（1977：251）提出这个目的，即使分析的思维方式超越其局限，也令人感到吃惊。于是，与个体的愉悦对象相熟悉的，是“使事物美丽”，“寻找某物之美”（Mothersill 1984：365）。当我们将之比作符号美学时，分析美学中的形式和审美判断将更为明朗。马瑟希尔的论证几乎进入了皮尔斯的结论。然而，这没有模态的益处，同时她也缺乏工具去掌握审美体验中的特别规范。

显然，一旦分析美学尝试连贯且全面的话，就倾向于将审美对象还原为命题。在此，它们依然属于古德曼（Nelson Goodman）创立的理论框架（1968）。最大限度地放弃主体内在性的代价是绝大多数有意义的句子。因此，古德曼要求——甚至是为艺术中的修辞意义——至少从原则上讲，可被表达为外包形式的释义，而不能表述的就没有意义。到底是外包性还是内包性的扩充并不重要，只要问题具有命题真实就可以。只有与一种普遍性相比较的点，从一种纯粹的“精神语境”改变成外包性语境。在对康德式批判所做的这些笼统的重新整理中，我们或许可以隐约看见正在认同审美洞见的认知力量，与此同时，对形式做出让步，即其真值是妥协所设的，产生的效应是：（1）非法则的本质是重点；（2）一种经验型的广义内在性；（3）然而，这种内在性必须在传达中有效。这种内在经验的真实和性质是什么仍不清楚，除了它引发了愉悦。或许作为避免超验地说明“自由把玩想象性官能”的一种努力，愉悦似乎是一个可观察的事实，且对于其他所有人而言，是无法解释的。

在阐释美学中，与康德美学先验论之间的明显断裂，已成为主体性带来崭新的思路。阐释学已形成一种基于现象学和意识之即刻被给予性的美学理论。只要人准备好放弃心理主义，对品味的理解和交流（审美体验）就成为对另一

思维的认同。审美实现立即成为一个对话事件，而不是关于对象艺术特征的命题。这不是指形成一种决定性的判断，然而，对于一个非客体，自我的平行、间接且脆弱的“认知”背景却是决定性的。这同样是一种典型的阐释学议程。在阐释学分析中，审美体验有三个方面：一，实用语境，二，审美差异，三，审美开放性。这三种即刻浓缩了阐释美学：诗意、审美、净化，它们是美学实现经典概念的不同纬度（Jauss 1977）。

阐释美学的核心是，行为产生美。所以，行为是这些时刻的真正场所、真正背景，是其起源以及其可能性的条件。美学是一种实用态度。它不再是一种感知理论或符码，或对具有审美重要性的符码的违反，也不是美学命题的问题。“审美态度”这个术语曾用以指“为艺术而艺术”，但现在它具有比之于解除限制现代艺术品的重要性（Jauss 1986）。失败的不仅是美的正统性，美这个概念本身已经通过在艺术表意中（包括“丑”）被超越了。所以，审美对象本身不再能解释美学效果。但是，纯粹的内在性能做到这一点吗，正如“为艺术而艺术”的逻辑所示，伽达默尔引入了起补充作用的术语：成对的审美非差异以及审美差异（Gadamer 1990：9）。非差异在仪式中十分明显——仪式祭祀是艺术之源。后者是博物馆艺术品和任何其他东西之间平庸的区别。当本雅明认为与艺术的传统关系是“灵韵”时，他想到的是类似的东西。所有这些是指：当今一件艺术品的身份和整体不能被视为理所当然的。我们不能事先决定一则艺术品确切地是什么而不是什么。艺术实践及其结果不再受既成机制或品味判断的经典性之限制。

灵韵美学运动是一种“态度”。这种态度的实际定义是“把玩”。玩味——审美之精髓——不仅是在美学中，也在阐释学中扮演核心角色。伽达默尔从现象（从膜拜仪式到孩童全神贯注的玩耍）中用描述的方式收集这一观点。人类对于传达和理解的重要阐释学原则并不那么陌生，玩耍和膜拜是传达尤其强烈的形式。从这个角度而言，它们可与传达中的基础现象学概念相比：“生活世界”。没有现象意识/身份、模式、概念也不起作用。生活世界可以被再次解读为对人类共存而言最为普遍的仪式。然而，某些普遍的身份掌控了个体身份，这一点更为明确。

膜拜的角色差异只是假定了一种比较普遍的第三身份。这个第三身份是既不独立于也没有破坏其构成性的主体身份。舒茨的生活世界与伽达默尔用仪式或戏剧而成为自足主体的行为一致：如果一部游戏不是来自其玩家的意象性目的（Gadamer 1990：107－139），因此，社会不能是“意志化”的，仿佛它们是其相关主体。在伽达默尔的描述中，玩是这样一种实用主义，不再力争去获

得目的。在“对生活的热忱”之外，为自身的缘故是严肃的。那些玩耍的人（如孩童）承担意义世界的热忱，而这是短暂的却在场的再现自我身份的“意象—源头”。这层意义比目的论方法/目的理性实用主义世界更为广阔。在这个方法/目的世界中，我们同样可以通过喜剧的穿透力来定位一种反意义（姚斯）。对于玩和生活世界都很关键的点在于比较：一种更大的意思，尽管不是已经唾手可得。喜剧、玩、审美等都必须适当地发生，它们不会在一个主体之外发生，因为通过这种方式，一个主体不只是一个单独的个体。

从超验主义角度来看，美学判断绝不会是经验的，它们不能为认知增加任何东西，从阐释学角度来看却不是这样。它从经验主义的角度构成了对认知的扩充。然而，尽管在其超验的一面，这仍然停留于主体性与身份领域中。所以，艺术对认知的贡献是不可复制的——其扩大康德美学在艺术力量中失去了信念。康德的唯名论怀疑主义将审美事件还原为游戏冲动。正如皮尔斯抱怨的那样，这对美学产生了毁灭性的影响。在阐释学思想中，正如在符号学中那样，美学中认知的对象是意义的相对程度，或意义的扩展和更多的发现。“审美态度”本质上是对一种在场的特别开放。伽达默尔的“艺术本体论”不是将再现存在赋予一个客体的性质，而是将之赋予一个主体的艺术行为实用性上。

艺术存在的模式是玩，这种实用主义的态度包含于两类仪式及戏剧角色中。演员/玩家按字面意思“再现”了一个“有四堵墙”的封闭世界。在膜拜和孩童的游戏中，这一点最为明显，因为没有人是为他而扮演的。所有的参与者都是自足的，且完全投入于玩耍和仪式中。但只要第四面墙倒下，另一角色就进入了游戏——观众。游戏吸收了两种角色，但是以显然不同的方式。玩家或表演者通过游戏呈现他们的新身份；同时，观众必须通过整体意义的形式而非与他者的视角来掌握游戏。

伽达默尔的方法可在苏莱曼希塞（Souleyman Cissé）的《光之翼》（*Yeelen*）和兰蒂斯（John Landis）的《布鲁斯兄弟》（*The Blues Brothers*）中得到最好的说明。两部电影都是关于膜拜（也是时尚电影）的，却是来自完全不同的文化。对于欧洲观众而言，马里·班巴拉（Mali Bambra）膜拜的表演是相当陌生奇特的现象，观众也无法理解其真正含义。我们只能通过从内部参与其中来理解膜拜，即通过成为其符用学的一部分。我们永远不能明白《光之翼》中的角色，由此，电影同样对欧洲观众做了小小的让步。所有非膜拜元素都能轻易被理解为母/子和父/子的戏剧，或理解为竞争对手以及通奸冲突。但这部电影抵挡了诱惑，没有让欧洲人了解巫术膜拜，它本可以用我们的“附鬼”“精灵”或“驱邪”模型，或者本可允许用一种人种学的眼光，但它没有

这样做，而是让我们去面对一种非洲膜拜的陌生奇异。这并不意味着排除观众。毕竟，“第四面墙”已经倒下，但我们很难对付看得见的意义全域。

与之相反，《布鲁斯兄弟》允许我们成为膜拜中的一部分。我们能看懂关于一种仪式的《高于生活》（*Bigger Than Life*），有清晰的、重复的且有规律的表演创造自己的世界。就像《光之翼》的巫术一样，这个世界是概念性思考不能进入的；此外，它将其环境的元素都转换为其游戏的元素。即亚里士多德说的就修辞而言，任何东西都转换为一个符号。由于缺乏概念性入口，膜拜效应（即美学效应）因为参与而不是因某个客体性质繁盛。《高于生活》的感觉正是用游戏方式吸收进某物真正意义的迷人之处，不管这个某物是膜拜还是芝加哥神秘生活风俗或是马里科莫族的班巴拉族膜拜，两者都通过其参与玩家的实用方法平等地转换了各自的环境。

在膜拜成分较少的例子中——艺术和剧院——观众的角色显得更为重要。游戏世界的在场和真实在姚斯看来，在人及其“更好的身份”之内变得与观众的生活世界相连。与胡塞尔的现象学一致，阐释学从根本上讲是心理学的。姚斯在这个层面上可以代表所有的受伽达默尔阐释学启发的美学，用这样的方式在美学之源描述在场的元素。

所有美学现实性的共同背景都是一种复制。注视者有可能与其即刻的目标的行为拉开距离。由此，我们不只是观看他者（审美对象）——而是隐藏地观看“自我”。在姚斯的分析中，这是进入审美态度的点，其底线是喜剧现象。滑稽已经是一种审美现象，而嘲弄却不是（它只是一种实用行为），喜剧是依赖于此的艺术形式。“暗中观看自我”涉及一种特殊的自我认知模式，因为自我只是间接看到直接感知的东西。在两者之间，憎恶和怜悯的极端限制以及他者都被直接感知。喜剧感知通过忽略自身，或具体而言，通过对笑的公开及期待，而“归为同类”。然而，喜剧效应是通过他者行为与根据一条有效规范，而对其期待的行为之间进行自由的比较而产生的。这是对反意义的审美探索。只有审美态度才能将“我”（I）所发现的比作对“我”而言具有规范有效性的，但不敢直接承认，并因此必须在他者令人发笑地观察中看见非意义。审美距离带走了具有威胁性的嘲讽之处，而他者是自我的复制，但可以不受我嘲弄。

姚斯描绘的喜剧效果的一个有趣的地方在于，它是实用审美态度的底线。它反映了美学是由间接的自我认知构成的，与此同时，将自我复制为一个客体。姚斯与伽达默尔的“艺术本体论”相融合，其中，游戏是种子（Gadamer 1990：107－139）。游戏的核心是参与者假定的角色，无区别地复制其自我时

假定的角色。与此同时，它们是自身和戏剧人格。角色的可改变性是独特的认知成果。没有哪个部分被遗忘，也没有哪个部分在被人忽略的情况下在场。同一审美态度的上限由自我忽略的减弱构成——总是在间接远离认知的审美态度之内。姚斯认为，这种忽略意识的最佳例子是圣奥古斯丁，在他的忏悔录中，他的回忆是自觉的自我遗忘成果和领域。在此，自我面对自己，却总是在对上帝更深和更全面的认知中复制自我。

在理解（如阐释叙述学的）角色时，阐释美学集中于身份问题，利科的理论明显体现了这一点（1990）。美学依然提供了更好和更直接的方式来回答自我不可靠主体的笛卡尔式问题。正如整体存在的时间形式中明显可见，唯我论者的方式不再能提供这个答案。自我/他者是阐释学的源头差异。对他者的认知是“占卜式”的认同，和对一个人的自我的扩展和总体性的认知。因此，它间接地解决了现代主体性问题。但它为笛卡尔的怀疑提供了一个方案，即通过他者先行确证主体。显然，如果康德超验主义的整体性，在于综述的先验形式和超验主体，就不存在真正地将美学总体化的功能。一种审美判断不是综述的，甚至其判断的“整体性”也只是一种显现，它没有将多面性还原为一个统一性。品味的多面性和不同判断依然存在。

总体而言，阐释美学已经对美丽对象的本质主义概念做了巨大的进步，这对电影而言尤其重要，因为媒体本质主义在电影美学中仍然是局部性的。“像似质量”“现实主义艺术本体论”以及类似的概念依然受困于静态的艺术定义。在这个定义中，他们依据的是过去的种种艺术理论（1915）。施拉德尔（Schrader 1972）受到沃尔夫林（H. Wolfflin 1915）艺术史的影响，将绘画的客观性质应用于电影。这种方式不再令人信服——自从阐释现象学克服康德的美学以来就不再令人信服。以这个方面来讲，卡罗尔反对抨击电影理论中本质主义的重要文集（Carroll 1996：3—77）似乎是一场后卫战。这并没有证明他的争论是错的，尽管它确实创造了一种强烈的期待，且成为比阐释美学更好的选择。然而，在卡罗尔理论中并没有提示这种期待是如何被实现的。对审美对象而言，阐释学没有用。前者认同卡罗尔和许多其他人的假设，媒介本质却落后于现象主义，并退而在实质中思考。

在阐释美学中，美学现象世界的坚实支点在于主体自身。毫无疑问的是，这是优于本质主义的地方，包括在电影美学中。在电影理论中，米特里最先提倡现象学。然而，正如我们所见，即使他吸收了“电影语言”的本质主义元素，他也没有采用阐释学思路的极端性。现在这一点正见于文学理论的某些思潮中，比如接受美学和读者反应诗学，但在电影美学和电影理论中仍然缺乏。

作为一种再现理论，现象学已经在电影研究中树立了自身的地位，但在美学领域中，尚未被作为（除新形式主义或符号美学以外的）严肃选择而采用。

电影理论中的现象美学很复杂，作为一种分析方法，它并不是角色转换心理学。不幸的是，这正是读者反应理论在某些“电影理论”中被还原的方式。难怪所有与原初问题的关系都被切断——其解决方案要求这样费力痛苦的方法。现象学特别逼真地还原意识，以便分析现象本身，正如它在意识中“被给予”一样，胡塞尔分析即刻的时间意识时，说明了这种还原是如何起作用的。仔细分析审美意识或态度依据的是同样痛苦费力的还原，并且是与认知现象学一样的方法。被剥去了其目的，它必须成为一种世俗的、常识性角色的心理主义。然而，它会因此失去所有其真实论断。因此在主体自身中固定审美体验，不是容易的程序。所以，现象美学不是另一种感知心理学。

在美学理论范围中有符号美学清晰、明确的地位。从原则上讲，只有少数选择可供我们对付审美现象：实质的、形式的、物质的和主体心理的。

第一，美学一直以来是被当作“美”这么一个难以言传的概念而解决的。柏拉图认为，美永远都不变，它是具有精神，绝对的对于所有可见的参与其中的美丽对象。亚里士多德认为，尽管“美”不再模仿一个永恒的理念，但它仍然模仿典型的行为和（比真实生活行为）更好的行为。模仿这一概念具有形而上的含义，一旦形而上思维不再可能时，“美丽”就变得不可企及。

第二，通过康德，我们必须将自身限制为判断的精神官能。在此，“美”成为一种主体性功能。它成为一种后康德式的老生常谈，即美既不是应用普遍法则，也不是一种实质。其意义必须在不受益于逻辑限制的情况下得到传达。马瑟希尔（1984）只是为这种康德式想法画上句号。品味的判断只是扣除经验真实。但是，如果有东西能确证品味的可传达性，它就只是超验主体性的功能。

第三，依然保留在分析哲学中的，是没有真值的主观命题。从某种意义上讲，探究对象的审美性质与康德的审美官能是截然相对的。然而，分析哲学的这种努力真正关注并理性描述审美对象的这种审美性质，这不是真正的现实主义美学。

第四，另一种可能性是现象阐释美学，其真正的差异在于自我论的思路。一个衍生物是审美心理主义，它通过自我内在性这把钥匙来看清自身，并因此将美学视为进入内在性的问题。

第五，在新形式主义和认知主义思潮中，很难看清任何相关美学理论的可能性。这种困难部分源于自身不一致的哲学基础，进一步的阻碍则是它们用主

题限制到狭窄的认知再现和文学形式问题。认知主义由于迷恋存在而被毁坏。存在阻止它不能选择美学问题，即使是康德将其还原为“非认知性”判断。尽管话剧是从模仿和实践两大原则中推演出来的，认知主义者的新形式主义没有为这两种源头提供进一步的对等物，没有替换行为理论的理论，也没有非本体论的再现理论。因此，它对美学的贡献是很少的，其最大的兴趣或许依然是一种形式理论，这种形式引导艺术战略。在一个充分发展的系统中，或许可以通过形式主义的钥匙来要求某种行为理论。然而，这受到原形式主义者反理论态度的阻碍。稍后，我们将全面探讨这种思潮的审美论断。

实用主义美学使这种视域中出现了进一步的选择——规范观点。我们考虑与现实的认知关系时每一次根本的改变，都需要对审美理论做整体的修订。美学仍然是认知论的女儿，并且有时甚至是一个被拒绝的女儿。所以，超验美学或非认知的审美判断没有功能，是不足为奇的。

从原则上讲，皮尔斯关注的美学有两个主要的语境：作为一种规范科学和作为感觉的美学。正如我们将看到的，这些都不是理论的异质分块，而是整体基于同一连续体的切换式目的。两种语境都以逻辑的方式来看美学，在前者，是源自作为实用行为的认知过程的视角；而从后者来看，它被理解为一种符号学运用。

6.4.2 作为一种规范性科学的美学

符号美学的性质明显说明，在现象学和皮尔斯的现象学之间有决定性的差异。一种美学最终建立在范畴之上，而不是唯我论中。皮尔斯对这块领域的兴趣很早始于席勒，在后者的引导下，他将美学视作一种规范性科学。他从未将其理解为一种艺术理论。皮尔斯坚持认为美学是“纯理论”的，它有其自身的价值，不应该与“实用学科”相混（Pierce 1997：209），比如，与赏析或生产艺术品相混。简言之，他赋予这种理论一种任务，即反思规范，这些规范将行为导向“其本身值得欣赏的”东西。他的哲学从整体上阻止了美学成为一种无目的的操练：如果现实确实是一种行为，拥有这条规范绝对有必要。此外，皮尔斯在晚年较为成功地澄清了他关于感知的理念。通过批判地与康德/鲍姆嘉通的美学感官传统相连，感官和认知之间的脱节问题可以得到解决，而情感可以再次引入认知行为的更广泛领域。

皮尔斯放弃了很多构思美学的可能性。他排除的两种可能性是：如果从根本上讲不与客观现实相连，主体性是没有意义的；尽管没有宣称有任何认知意义，而感官官能和品味判断，却是先验的抽象并以这样方式存在着。后一种假

定类似于不可被体验的物自身，它要求先验论付出相同的代价——尚未知晓的东西必须用那种官能来假定，并且作为相同事物为所有人共享。这两种渠道都被堵住后，皮尔斯被迫重新定义问题，而美学就是这个问题的答案。此外，这一新定义必须基于他的现实主义系统构架，现在，什么是一种现实主义美学呢？什么是矛盾修饰法对艺术特性的麻木？如果美的东西被还原为世俗的东西，它或许是真实的，但同样可能不再拥有“比现实更真实”的性质。因此，通常的理解是，任何美学都必须抓住这种物质化的且不只是事实性的，不是世俗的却是现实的吗？皮尔斯的现实主义方案再次建立在这种认知之上，即“存在”不是完全绝对的。在我们将某事物作为现实来体验之前，就对其现实性质做出了选择。用实用主义术语来讲，这意味着我们依据的是认知行为的另一不同性质。正如先前所论，规范性科学探究了那些规则的不同价值，它的根据是，唯一发展符号美学的方法依赖于受一种具体价值掌控，并且用一种具体的符号过程来表达的行为。

作为规范性科学美学的广泛观念，只有在实用主义语境中才会大放光彩。所以，现实主义美学首先考虑的是行为（而非精神或心理状态），其次关注的是某种确定的行为，这种行为是由三种价值中的一种来确定的。显然，这与阐释美学的方法形成鲜明对比，后者认为行为意味着一个主体的表达。这意味着一个作为理想类型的行为角色，或它在一个行为工程的本真主观意义中的缺席。然而，对于符号学和实用主义而言，关于一次行为的观念并非取决于一个主体的表达。从一开始，一种普遍性的三项式元素就在行为本身中拥有一个位置，只有通过这个位置，才变成自我控制的行为。一个单一的行为是可以想到的，正如可以是一个单一的命题、体验或概念。尽管强调温和美学修辞中独一无二的、不可重复的“缪斯之吻”，审美体验也是人的行为，因此，行为作为“孤立主体用时间可及的项目”从具体层面讲是不可能的。它只是一种自我论的还原。相反，行为不可还原地由三种元素组成：普遍性、原生事实以及独特性。但这仍然没有解释作为一种规范性科学的美学这一理念的新颖之处。

如果一种审美行为从本质上不同于其他类型的行为，它必须由不同的价值来指导；如果法则和真实是寻求普遍理解和事实现实性的行为的认知和价值，那么，性质的价值就控制了美学行为。然而，性质没有排除任何东西，因为它是纯粹的可能性。我们很难将这种价值贴上理性原则的标签。这样过度地以本能引导的美学行为只能被认为是以规则为基础，如果规则作为一条规范依然是能被理解的，那么这种理解只能通过差异化来获得，而这种差异是构筑实用主义整体的指引要求的（即作为一种精确的逻辑必然性）。

以我们对审美规范科学的探究为基础，审美行为凸显为一种完全去限制化的行为。它不受控于真实和普遍性限制，同样，也不会被限制为艺术。与其最接近的现实是把玩/游戏，或想象的自由。但它仍然是行为，因为即使是把玩也建立在最低程度的目的之上。然而，玩耍的游戏规则不能提供持续的指导。玩耍回复到不确定性，因为它依然是一种纯粹的可能性。因此就其本质而言，审美行为不能成为真实的，也不能成为普遍的（即被沟通）。

这些假定会形成一个令人好奇的问题，即纯粹的审美行为是否可能。作为行为实施，这样的行动很难得到传达，因为这将是进行自我的抨击。所以，对于艺术而言，必须由审美陈述活动来承担这个任务。审美体验作为玩是本能直觉行为，我们不能预设这种行为对于任何人而言都完全相同。但是，它必须是一个符号——它必须涉及传达和批判。因此，如果一种陈述活动是美学的话，必须设法在两种行为之间进行调解。

对于行为而言——包括通过生产符号而陈述活动的认知行为——从根本上很重要的在于审美规范与值得欣赏的相关，对真实而言不是存在的善，对于逻辑的善而言不是作为认知行为。同样还有关于可能性的形而上学含义，审美行为将现实性与可能性联系起来（参见 5.2.3）。

然而，规范性科学美学关注规范而非行为本身。它必须集中于一种实用行为，通过这种实用行为实现这样的关系。那么，人们如何以审美的方式来表现自己的行为呢？如果审美价值能指引的方向，还不及对所有事物吸引力，那么，它们如何能变得与艺术相关？在“感情的认知联想”理论中，我们必须考虑到审美行为实施。最后一步，继审美规范之后，并且继审美行为实施本身（作为审美感觉）之后，将会是这种行为实施的认知结果。这一结果是审美符号关系，形成于审美陈述活动中。每个符号的意义都依赖其具体的运用，这对审美符号也是一样。它几乎不能从“永恒”的普遍性中获益，而是从具体时刻中获取其所有意义。因此，实际行为实施及其规范对审美符号关系的运用显得更为关键。

6.4.3 作为感觉和思维联想的美学

实用主义的方式典型的做法是，解决方法不是作为判断而是行为实施来寻求。这个概念逆康德传统而行，达至更早的审美正确性问题。同等的问题是，我们建立了正确的推理方式了吗？在将美学重新发现为行为实施时，我们是指人们正在依据某种行为规律。然而，它必须是自己的规律。

美学被认为是行为——只是没有区分规则——这会引向尼采，他将作为审

美的酒神仪式用以反对理论的、可复制的日神世界再现。即使如此，也有一种仪式规则。我们很有可能离标记太远，如果是尼采早期作品，我们就会从中发现叔本华的实用主义依然是具有决定性的。任何意志——包括审美形式的意志——都不能完全是任意性 。尽管尼采极其厌恶“审美苏格拉底主义”，反对“所有合理的才是美的”这样的格言。

皮尔斯的审美行为实施概念显然是“太阳神阿波罗式”的。作为一种符用实体，它遵守逻辑规则，但它依然从本质上不同于其他原则。显然，这是放弃形成于审美实用性的两种选择：一种是被解释为主体性及其表述的审美行为；另一种是对其进行否定，通过尼采用酒神对主体性进行消解。这试图成为超越控制和理性范围的行为实施。所以，“生命的运动”通过高于行为的原则被保持为动态，这一原则或许可以被称为一种循环生命力。关闭这两条通道，并认定任何“刻意的行为实施都是自我控制的”（Pierce 1998：378）。这是其规则，但显然这种规则没有被区别对待。因此，这种主观喜好（心理学功能）是不够的。根据皮尔斯的看法，用主体性来论辩会产生一种观点，即一个判断的好处只可以在第二次判断中得到评估，并以此类推。所以，他认为避免形成无穷后退的批判性评估实际上是可能的。他的建议具有内在的复杂性，远比超验主义提供的解决办法复杂。它有不同的阶段，但与审美即刻相关的是某人推理的直接信心：“一个推理者，并不在意这是否是全域的形而上构成。精确而言，他所关注的是不会使他的论证所承诺的东西感到失望的事实。”（2.159）所以，审美推理者或体验者必须感受到其行为实施的正确性不是他们的内在性，而是作为其行为的外在价值。内在性根本就不承诺什么，也不能靠自己控制自己。

皮尔斯论证的是一种没有“审美”一主观曲解的逻辑和认知。这为审美美学开了通道，使其从本质上不同于论证认知和事实认知。尽管为“论证所承诺的东西”提供一个恰当的基础是一项艰巨的任务，但在“正确推理”的感情中，这显然不会如此艰巨。“事实认知的承诺”更易于确证其合理性，因为命题式真值的形而上基础只是一个外部世界的存在。在这里，某事物可以存在或不存在，并且因此从逻辑上是事物的二项式状态。但审美认知的“感觉的承诺”是什么呢？根据皮尔斯的论证，我们没有理由下这样的结论，即这种认知缺乏评估。所以，实际影响结果是感觉不可能只是“存在”。如果不可能接受或拒绝感觉，那些感觉就是不经过头脑的，而这是反超验主义的实用主义所不能接受的。皮尔斯用争辩的方式来处理这个问题，这种反对是建立在某种基本的理论选择之上，这种选择使皮尔斯远离了康德，并很有可能同样远离了胡塞尔的超验逻辑。

皮尔斯认为审美判断是存在的。一旦承认了这一点，下一个问题就关系到规则。有没有一种审美规则掌控着生理功能呢？这听起来显得荒诞，却被事实反驳了，即确实存在审美判断，并且显然是建立在心理学之上。但它们不可能是生理的。所以，我们必须总结为：美学是同一努力和原则的核心部分，并因此受制于批判。品味确实是一种争论的问题。但它不应该是一种像休谟的二律背反所指的那样提出来供讨论的问题。只有以这种方式，美学才成为被证明了的行为的负责习惯，因此变为“规范的优越性只在于，与受教化头脑所做出的刻意自然的判断相一致”（2.156）。

获得审美规范的程序是皮尔斯理论的典型。由于逻辑的优先性是毫无疑问的，所以，接下来明朗的是健全的推理要求决定外在现实性。“伦理学的根本问题，因此不是什么是正确的，而是我刻意准备好接受为对我想做的（我打算做的，我所求的）陈述活动的是什么？我的意志力针对的是什么？现在，逻辑是对获取思想目标的方法研究。只有清楚知道目标是什么，才能解决问题。”（2.198）因此，负责任的行为实施在于：让一个人的思想由自我和他我之间的事实关系来决定。就认知而言，自我的努力是通过真实来引导，或指向真实的。

然而，朝向这种价值，并不是源自逻辑认知运用本身，而必须是由逻辑认知来预设的。现在，在这种针对目标的方向性之中，还有另一种预设，即对审美的关注：一种“美”的性质。对这种性质的需求从何产生？目标对于行为实施而言难道不是足够的吗？为何会产生这样的问题“无须努力，我们希望体验的是什么”？（2.199）

以另一形式来问同一问题，行为方向不能盲目，而应还原为“行为主义”的原因更为明显：我们无法了解我们如何刻意准备好力争去表现，直到我们知道自己刻意欣赏的是什么（L 759）。作为体验，不管是美还是丑，都是认知行为的基础：“事实，只有逻辑通过伦理学与美学的联系，伦理学使之成为一门规范性科学。”（L75，D19）在其第二次洛威尔系列讲座中（1903，No.1，1.614），皮尔斯从一些细节上拓展详论让我们如何能认为这种美学最终是好的：“对情景的解释，即唯一令自身感到满意的解释是一种感觉性质是理性的总是向前看，朝着一个无尽的未来，并无尽地希望提供其结果。”只有理性是“本身值得欣赏的”，（不像在逻辑和伦理学中那样）没有出于任何目的。理性不再被视为一种人的官能，而是不停发展、展开的。这是关于“值得欣赏的”科学所能且必须提供的。向前看的理性不仅绝对需要一种“满意自身”的目标，任何行为都是同样的情况。刻意的、自我控制的行为实施几乎是一种公认

的真理。在理性的控制之下，它必须继续坚持无尽的未来。然而，只有行为才有一个“什么”或“某事物”作为其第三组成部分吗？我们能将行为实施理解为即刻间的令自身满意吗？行为不是在获得目标时得到充实满足的，而是在包含属性，一种属性时中得到充足的。

如何理解这种行为实施的引导呢？它会不会将这种行为实施一次次地带向更远的目标？如果任何行为都是自我控制的行为，审美行为实施能只是一个喜好和愉悦的问题吗？然而，愉悦作为一种结果不是其自身原因的一部分，这个原因必须是一种“即刻在场”：“在其即刻在场中是美的一种性质是什么？”(2.199) 愉悦是朝向某个第二位的，而且就其自身而言，也只不过是纯粹的吸引力和排斥力，而美是即刻的、单一的。

审美体验不是作为一个事实性事件，而只是作为一种可能性被认作单一的且即刻的。现在，似乎这些资格以细微差异表达了同一个观念。单一性（即不是一种二项式对立）作为即刻的，在场的是相同的，因为不然的话，它会与一种不在场区分开来。另外，只有当存在方向的考虑不起作用时，这才是可能的，这就是说用否定的方式来表明可能的东西就足够了。值得注意的是，“可能的”不只是“潜在的”。这是所有一切中最为广阔的现实项，无所不包，达到的程度以至于没有不可能的念头（因为这是一个可能的念头）。

审美总是以某种方式保持一样，没有一个他者。它是时间性形式的理性，而不是作为对最终意见的完美认知——最终意见即是认知的理想已整合了所有认知对象。与这种时间存在相反，相同的是“被经验的永恒”。这是一种理性的空洞永恒，理性感情本身作为其自身的值得欣赏的可能性性质，却并不知道自身。

必须承认，对审美情感的这种描述，从本质上不同于心理学描述的主体性和内在性。它依然是关于自我控制的认知行为的实用观念的感觉。所以，它仍然受制于批评，而不是对精神官能的先验处理。这种解释模式必须禁止某些习惯性的审美语境——通过自身或另一深层次形式的个体身份的感觉。确实，内容没有这种形式的、非实质性的实用主义美学。然而，这在很大程度上通过符号，使得另一种完全不同的形式所理解的审美感觉得以弥补。这种审美情感是相同的，并不是指它从阐释学角度上讲是封闭的，并因此无法成为一个符号。然而，审美符号必须十分特别，并且绝不能像普通的符号那样起作用。然而，符号的创始理念充满了审美情感，是三种本质上不同的相关项之间的一种三项式关系。只有在这种关系中，审美情感才是自我控制的，并且是可被传达的。审美因此成为一种被阐释的外在性质。尽管以这种方式，它无须维持普遍甚至

单一的事实。审美情感作为陈述活动涉及以不同寻常的方式来满足符号性质的高要求。

6.4.4 审美符号的实用性

审美情感的一个整体的方面是审美符号，通过它，情感必须成为行为实施和传达。在我们转向作为实践和审美符号过程的电影特性之前，需要澄清审美符号的整体属性。审美行为实施本身只能是一个在场的符号，也就是一种情感性质。根据对任何存在的范畴确定，审美符号在本质上够不上推理，而必须只是表达一种情感性质。情感的纯粹在场最大程度上减低了认知力量，而只有当情感可以将时间和差异结合为一个高于时间的整体理念时，认知力才会向前推进。相反，审美会将差异还原为低于时间的纯粹在场。稍后，通过专门集中讨论《诺言》中的时间，我们将会看见这种清晰透明的审美过程。由这个符号形成的感觉（在符号生产愉悦或痛苦之前）类似于时间的静止——至少在审美本质中如此。相反，俗气低劣的艺术品寻找愉悦——它"知道"它所寻找的快乐，并因此在于重复。因此，在场要求不能真正重复的符号，而审美情感或体验变得偶然且适当。

确立这一点以后，我们首要的兴趣在于探究一个具体的符号过程。符号是通过所有这三个普遍的范畴来一起决定的。我们无法说审美体验是纯粹的第一性，尽管皮尔斯将在场这个名字给予第一范畴，并且甚至用一个艺术家的经验来描述它。这只是描述语言的一种必然性，而非范畴本身。在描述它时，我们失去了与抽象化程序的所有不同之处，这些差异解释了它们的显现特征。在其作为由范畴确定的符号的具体性中，在场的审美符号同样有自由对待符号的习惯。如前所述，习惯是行为实施的原则。所以，符号不只是这些原则的结果，而且是这些原则的构成。所以，正是在依据原则、自我控制的行为实施构成中，我们必须探究纯粹在场的审美符号的行为。审美符号的结果是愉悦，但这没有解释其逻辑上第一位的行为。

审美符号作为一种感官效应只做一件事：它们要么吸引要么排斥。既然符号过程不是无源之水，通常感觉归于对象，作为其被归因的性质。它可以简单地归因于审美主体——美丽的灵魂。在这种情况下，主体在审美中十分享受。由此，审美感觉的性质没能占据自我或非我的想法。它像每个符号那样以同样的方式运作，即通过联想（association）来运作。为了获得符号的地位，只是一个单一性的心理事件并不够，这会显得这件事只是碰巧出现于某人头脑中。审美的时刻通常被描述为一道闪电，它依据的不是任何任意的精神事件。它已

经凸显出来，不再是一条心理流中的任意一部分。这意味着没有符号——包括审美符号——可以完全是一个模糊符号。它必须至少在最低程度上是确定的，并且是当所有单一性都统一并形成某种普遍理念时，才产生确定性。现在，审美符号不能要求大量受助于一个普遍理念。普遍性在此极其脆弱，但不能完全是缺席的。比如，当听到一首曲子时，我们感觉到了旋律、和谐等。尽管普遍理念甚至不是一个概念，这不只是一个序列中对音调的感知，却已经形成了统一，之后，其通过习惯产生一种感觉性质——在这种情况下是通过作为有意义行为的听的习惯。反过来讲，没有存在领域被标记为“审美”，这一点被范畴性确定免除了，仿佛它是“纯粹的感官”一样。

一个单薄的普遍理念没有使习惯形成在美学领域中变得容易。比如，从普遍理念的角度来看，将一个强符号与一个弱符号相比，尽管像叙述目的论这样强有力的概念形成了一种几乎不可避免的阐释习惯，但在一首旋律中却没有对应物。我们有时能在同一个对象中遇见两种习惯（稍后在《诺言》中将会看到）。甚至，两种符号程序都会形成时间，而这种时间竟是与展现该词故事中的时间一样。在这些情况下，很容易在分析中忽视较弱的符号，会认为在此，它们只是旋律的属性而已。

在电影中有许多弱的普遍观念（总是在时间的唯一领域中），诸如蒙太奇的韵律，摄像机的移动以及音乐。电影评论的困境通常在于，观察到了这些特征并为之贴上标签，但却不能抓住它们的独立意义。将之连接到“意义”的支流中是不会令人满意的，“意义”通常是叙述目标。为避免这一点，最终会落入无意义，我们可以尝试着将那些特征作为意义的残余收集起来，就像形式主义者从故事和主体中将其提取出来那样，这是“风格”背后的基础观念。然而，在风格本身中仍然没有意义。当我们将意义限制为广泛意义上的再现时，对风格的这种理解就不可避免且有可能是最好的解决办法。

然而，被认为是“习惯形成”的意义更为微妙，且可以解释感觉的不同性质。因此，审美意义会由某种习惯形成并组成——带有合成的愉悦或痛苦。现在，在一种感觉中，何处是习惯——即不需要一个普遍观念强有力的引导？

从原则上讲，在任何行为中，总要在决议和其执行之间做出区分。当我们将之应用于获取其下意识目标的刻意行为实施时，就再普通不过了。然而，在审美行为实施的案例中，无法说明我们知道在既定环境下自己想要做什么。相反，根本没有具体的目标。（在皮尔斯所举的例子中）艺术家的行为是对雪地里颜色差异的非具体的意识，而不是运用它来决定是否可以安全地跨越雪地，不至于跌入冰川的缝隙中。这当然不能被阐释为愉悦之极，因为愉悦对感觉本

身而言是次要的。在皮尔斯看来，它甚至无须是下意识的。

在普遍实用主义关于行为实施的假定之下，有感觉的目标是因为有意义。这在实用主义的理论构筑体系中，为美学留下了一个必要的位置。在这个位置中，考虑关注的是这样的目标，在它被确定之前。此外，作为范畴序数性质的结果，这个目标存活于每一个认知行为实施中。作为思考的必要部分，这种感觉是实用主义的结果。所以，审美不只是逻辑论证所经历的一个阶段，而且是在它最终确定之前的雏形阶段。正如论证要求“外在现实性”一样，它需要一种方向感。

从论证角度来看，这种感觉是思想的逻辑可能性。作为一个概念，它是模糊的。然而，从形而上的视角来看，方向感和体现于每次具体思想的信心一样明显，所以从长远来看，思想的扩散过程将导向关于现实的终极观点和正确观点。只要世界尚未成为“上帝的宏大论证”（这意味着将把皮尔斯理解为一位客观唯心主义者)，就可以作为只是一种方向感和可能性而维系下去。第一性的形而上性质（Pierce 1997：195－201）是一种可能性的性质属性，其具体的形式是一个审美符号，一种感觉。

思想的方向必须因此已经在感觉之中。不同的感觉必须有一种彼此相连的内在倾向，其连接的方式最终会形成统一性的思想。在许多方法中，感觉可能会相连。然而，美学的起源不是这种开放性，而是感觉之间能且确实是相连的。通过这种连接下一种感觉成为为前面的感觉所熟悉的。这不同于体验两种不同的感觉，然后比较其各自特点并因此用一个普遍概念将之统一起来。审美体验如果不能存活于个体单一的感觉中，就不是由规约符号生成的一种普遍化。不同感觉之间的类似当然是个习惯，但只是习惯性激发的感觉习惯。这可以被认为是一种通过感觉的记忆，却没有激发它们的思想介入干预，就如同头脑对某种存在有感情。只有在其最终结果中，审美习惯才成为认知习惯的基础，而这个认知习惯最终可能会被表述为一个抽象概念。审美体验本身，在产生愉悦和痛苦之前是感觉的联想，并不再被视为一种单一的任意感觉。在思想之前被引起的愉悦只建立于这种精神联想中，任何形式战略都必须拥有的感觉同化自身并（消极地）阻止协调这样的感觉。

关于这种审美联想或许会有人怀疑，这种审美普遍化和认知普遍化或对物理世界的总结（被皮尔斯认为是进化的问题）一样确定。只有以十分明显的方式，思想过程才会“自动”普遍化。事实上，不能保证思想扩散到更为普遍结论的倾向本身没有保证。尽管在皮尔斯看来这貌似是“形而上的思考”，但这恰恰不是在存在中使认知确定的那种本体论方法。皮尔斯式的证伪主义是彻底

的，这意味着思想的普遍化且靠本身就是确定的，它只是一种行为实施习惯，这样彻底的时间化需要认知，而先前讨论过其形而上基础。

对审美普遍化而言——由于其缺乏差异而不是时间性的——没有现成的“自动化论”。只有作为一种谬论，事实的全域似乎才天然地是紧凑和普遍的。毫无疑问的是，在物质世界中有一条因果链，但依然没有结论性的证据来证明这一点。所以，审美普遍化不应该被认为是一种较小的确定性，事实及概念认知的“真正确定”模式相比较而言，所有的认知模式只是习惯。它们或多或少收到保护，且是可靠的，但都有待于修正——都只是当下和未来行为的自我控制的行为实施，一种精神“准则”，仅此而已。

符号即习惯，不同的符号性质都是“形成习惯”或认知现实的不同方式。如果美学从任何角度看（形而上学、实用主义、科学分类）是一种构筑要求——那么，在符号和思辨语法中会得到充分发展。从逻辑上将审美理解为一类感觉的符号，如果从心理学角度来看——是极其有助于探究电影的特殊美学。然而，这已经是一种艺术习惯，需要通过陈述活动来建立。艺术如何被实践不是没有相关性，但它依据的是另一种规范，一种不能与审美规范性科学相混的规范。作为一种下意识反思的实践，它会落入思想运作中。因此这一实践的结果是双重的：一方面有意识地运用或形成某个确定符号的技术；另一方面，艺术对象是一种确定行为实施的未决定的目标对象之特性。生产一个审美符号的技术本身不是这种类型的符号。我们可以再一次合理地称这种技术为陈述活动，因为它使我们可以将被陈述的审美作为艺术而区分开来。

艺术是将审美陈述为对象、行为实施或经验的一种确定性技术。审美自身从逻辑上是一种思想的可能性，且从符用学角度上是由某种善所引导的行为实施，这明显不同于真实和普遍认知。审美的宽度逆向地与认知宽度相关，审美认知只是最广的认知。然而，与之相反，我们必须说：“模糊审美是最大程度上被控制的普遍性。”以这种认知模式，审美不具备区别能力。这是认知的一个常规“意象行为的一个最低要求”。虽然审美是认知性的，那么也只能是作为一种“注意力转换”时才是如此，而这一转换在逻辑上只是抽象化过程。因此，从范围上讲它极其广泛，并且没有从人们头脑中排除任何东西。这一“普遍准入”抵消了存在为任何认知生产事实性基础的欲望，拒绝甚至没有假装成事实的东西。

事实上存在的艺术作品不是一个事实。反过来讲，任何可能的事物（甚至是无须存在）都可以以审美的方式被认知为艺术。

6.4.5 审美陈述活动或电影艺术的符号实践

作为审美认知的具体行为，艺术——即具体的艺术——必须被定义为通过实用的陈述活动而获得的生产技术。所以，审美符号化似乎和作为逻辑的审美相冲突。这种冲突不是源于符号学或实用主义的方式，而是出现于各种审美学理论的不同形式。解决这个问题的方式包括：比如，一个意向和其本质源头之间的阐释美学的层面差。这种困难同样能通过坚持狭义上的艺术理论而避开——通过将艺术作为“天然的”被给予（却不反映其可能性的条件）而接受。艺术理论只是预设了美学可能性，于是情景的形成成了一个简单常识的问题，不涉及任何原则。艺术源于何处？通过某些物质的或主观的性质来定义艺术的“本质”——并没有解释为何是这些性质而非其他性质。这个问题只是换了一种形式再次浮出水面。它受到挑战，却并没有作为“媒体本质主义”而被征服，或者它是以“自然主义”的名义传递到实证科学中去，但并未被解决。

从皮尔斯符号学角度来观察艺术，既要求重视符号学的性质，但也不能越过生产艺术时固有的困难。像似符不是无源之水，而是必须源于一种以规约为基础的理性行为实施。审美作为一种认知，受制于联想的感觉。因此会显得不可传达。艺术——更为确切的是审美陈述的对象——因此严格用自身矛盾的词语来表述。作为一个艺术实践的战略，这变成一个实际的问题：一个艺术对象除非在审美陈述活动本身中遇到了具体的情况，否则不能被制造。从理论上讲，传达可以妨碍审美体验，除非以一种不具摧毁性的方式来完成。比如，一场瓦格纳歌剧演出中的灵韵——有时被比作并且当作宗教体验来庆祝——不是一种偶然附带的，甚至不想出现的实用效应。对于生产艺术效应本身而言，这至关重要。对于某种艺术对象而言，若以不恰当的方式进行生产，会造成致命的后果。

所以，生产的这种不稳定条件对审美意义有很大的效应，叙述意义是其时间性所依靠的某种条件。此外，陈述活动总是一种具体的电影陈述活动。再次，正如在叙述中一样，对于第一种三元论的性质，其再现体使意义外在于常规状态。

电影艺术恰恰在于在电影摄制过程中生产审美符号。这是一个即精细的问题，因为陈述活动本身就是一个普遍观念的传达，然而审美对象本身就是确定性不足的行为实施。为了成功，审美符号不能依赖异质部分的融合。如果它们能成功的话，就成为与这个符号过程相关的实际问题。

在此我将论述审美陈述活动是一个符号过程，并将阐明五个重要且或许出

人意料的结果：(1) 审美陈述活动是负面的，它在于摧毁了对更高逻辑秩序的认知。(2) 审美陈述活动可以因此被认为是一个规范的符号后退（即在某些方面是较低级项式的关系），这个过程在符号分类中得以描述，并且可以在第一相关物中变为一种像似符号关系。(3) 审美陈述是“二度”陈述活动，作为符号后退的实际结果。(4) 作为被陈述的意义，从范畴的角度通过像似符号关系中较低层的序数性来定义。作为被陈述意义，审美同样如此。(5) 感觉像是意义的还原。我们现在将逐一阐述上述的每个议题。

在电影艺术中，审美陈述活动必须总是应对时间。这是一个持续的现象，却尚未成为某种意义的偏好。从这个术语最广义的符号学意义来讲，时间就是意义。所以，它同样涉及事件，物质变换的事实，正如已经在叙述时间的语境中所讨论的那样。电影从本质上讲是时间性的，但并不意味着这一逻辑可以聚焦于，电影以变成一种目的论目标的抽象知识。然而，审美认知的有趣之处在于，电影能够运用这样的知识。而这恰恰是符号的后退，不会废除“用过的”符号或使其失效，却通过将用过的符号综合为一种新的符号关系（阐释）而转换解释项的逻辑。

演化或生命的知识将成为一系列影像（泡泡、太阳、海藻）符号关系的第三位。然而，这依然是不确定的。在对戈达尔在《向玛丽致敬》序列的分析中，我们发现，在没有语言符号的情况下，这些意象就是通过一个模糊的普通观念松散连接在一起的。这或许是“生命”，或许是任何其他相关的概念——演化、成长、自然字面意思是“诞生”。尽管有时会出现这种情况，即该影片中另一部分中，主题一直是生命的演化，我们可以以此来说明这些模糊的符号。然而，如果这个符号不是用过的，那我们必须将这样的序列视为审美符号。这说明了电影中审美陈述活动的臆断性。

当从实际的方面来认识电影陈述活动时，我们遇到的主要问题是几乎时间性性质被自动还原为各种时间性。这种趋势认知了多面性，并将之还原为目的论知识。如果缺乏阻止电影认知普遍性的东西，肯定不是时间，而是抽象的再现体——型符。如果这源自别处，目的论认知就不是问题——它可以通过语言被转移到电影中。即使这种认知潜能是“借来的”，不仅依然弥漫于日常认知，还有电影中。对于审美而言，通过陈述活动逃离是必然的。

如果电影希望成为美学，就面临两个选择：一是可以阻止外在抽象观念及其再现体的进入，二是可以选择“去存在化”。在后者的情况中，“是”且“曾是”一个事实的东西必须失去其定位的所有坐标，并成为“乌托邦”。非事实性的事实以这种方式失去所有的真值并成为意象，以及可能的事实——想象。

对电影而言，可信的影像作为一种要求不受限于记录电影。甚至是电影中的叙述在没有叙述合约时，也不能发挥作用。然而，影像及其对象间的存在性不是其内在固有的，它并没有被置入摄影影像的符号过程中，先前来自戈达尔的例子证明我们有可能切断存在关联。

现在，审美陈述活动有了两个负面任务。所以，通过默认项（default），符号关系就只剩下一种可能性——由审美行为实施引导的可能性。这是意义的最低程度，但依然是意义；因为幸好它依然是最为基本的，甚至是在最普遍的认知模式中不可避免的："直接传达一个观念的唯一方式，绝不是通过一个像似符；而每次间接传达一个理念的方法必须依赖使用像似符。"（1899）换言之，当一部电影被阻止成为叙述和记录时，就变成了一部审美影片——尽管不一定是艺术片，在艺术电影中，一部片子是严格的审美陈述活动的产物。陈述活动本身不是审美行为实施，而是一种像似符号关系。

这种符号学解决的办法可被理解为与电影美学或电影诗学的截然相反，后者的理论美学同样源于某种破坏性。如新形式主义者所用的"陌生化"，是负面的——对"规范性"、单调的感知之正面性的否定。我们只有从一种符号关系的视角来确证这一点。然而，在引发的阐释中，依然有意义，而不是"没有增加"，这种意义可以被精确地、形式化地描述。所以，审美问题可以被置于要么叙述的要么"记录主义"的语境中，审美的认知结果则必须是相同的。

那么，审美陈述活动是叙述陈述活动语境内的一种行为实施，这在亚里士多德的诗学定义中，产生了或然的（probable）和可能的（possible）两种概念。然而，《诗学》的范围限制在实用模仿艺术中，其中，悲剧是精华的艺术形式。实用主义理解的审美是一种行为实施，那么，我们应该发现，想象叙述行为实施是可能的，以及为何我们视之为一种极端的形式，以至于其目的论性质化解为其他东西。这种极端处于叙述的外在局限——矛盾修饰法式的"无目的叙述"——其中，叙述行为实施融入了价值。叙述的这种审美化，将《诗学》的范围拓展为亚里士多德没有预示的领域（尽管没有拓展主观主义）。当审美变成言述，一种行为实施形成了另一种行为实施，并且两种行为实施都体现为符号。审美为叙述所做的，可以用后者的定义来表述——可能发生的总是指一种类型。可能之物在诗学中是指一个既定社会的风俗习惯，一个想象的社会。但在审美中，则进一步延伸到能想象之物。所以，它变成了一个像似符号。

通过作为符号关系的形式概念，现在解开陈述活动的过程应该变得更简单。事实上，当两个符号彼此相关时，我们可以说一个符号解释了第二个符

号。这些符号当然无须是同一类的。如果第一个符号是一个规约符号，第二个可以通过符号后退或规定关系成为一个像似符。因此，审美活动的一个十分特别的例子，是第二个符号规定第一个。作为“下一个想法”，审美经验还原了其“先前想法”的陈述，并有效地去除其二项式关系的两个角色，与一个普遍概念的事实性关系和三项式关系。

让我们回到戈达尔的例子。这些睡莲的意象或许确实是由叙述和关于可能性演算法则的一种理论性话语来塑造的框架。然而，这个框架完全是通过意象的像似符以审美的方式重新阐释。这种阐释当然不能推进科学，也不会有助于真实地理解生活，它甚至不是朝向“探究社群”之最终意见推进。然而，它确实回归了仅仅是可能性的更广空间。

叙述陈述活动必须满足其自身对时间性构建的需要。审美的任务要容易些，并不是主动生产某种逻辑限制（比如目的论），而更是需要否定，即不形成限制，并允许所有种类的想法，位于本能的指导下。如果有一种思想本能——并且皮尔斯本人确信这一点——那么就同样是审美。它也许同样伴随着愉悦和痛苦，但它总是依靠一个规约符号，来储存先前的知识，并将先前的知识还原为其认知和追求的当下本能的一个像似符。这种开放性也是审美经验所有的。

在认知中，每一步推进都是通过推演。由此，在其“梅隆化”（mellonization）的方式中，它依靠像似性（1904）。它同样落入事后的认知中，必须在一种充分的象征符号关系中，证明直觉洞察是正确的。对于大多数艺术审美经验来说，这一象征性阐释将依然是错的，甚至是无效的。在此，审美陈述活动依然是本能的，并且是一个像似符。

审美符号关系易碎的独特性，是符号学美学的关键点。正如先前解释的那样，将审美陈述认作是符号浓缩了非超验、非主观、非形式主义美学的所有优点。陈述活动通常情况下是指意义依赖型语言学的方式，以从属性短语为模型。我们对叙述和修辞陈述的探究已显示出有足够的理由，将这种模式扩大并普遍化为一种普遍的符号依赖性（即阐释）。这甚至与审美陈述关联更强（由于其在时态、人称、语气中不可抹去的踪迹，甚至都不能在从属性短语模式中观察到审美陈述活动），然而，符号阐释是够全面到在一个非审美的文本中容纳审美体验。

陈述活动理论依然被限制于两个层面。相反，阐释被统一作为一个新符号阐释前面出现的符号。符号过程的最终美学效果没有显现出前面符号的“踪迹”，它将对象阐释为其自身的客体。这种新的符号关系包含了思想所有的新

确定因素。

6.4.6 审美像似符和电影“像似论”

作为行为实施的审美完全不同于媒介审美。后者探索的是电影中表意素材的某些性质。不管以主观性质还是就受控于艺术意图的客观性质而言，对审美问题所做的任何处理都没有基于逻辑视角。“客观”的选择形成于阿恩海姆之后，这是关注电影“像似论”（将之作为对媒体固有的表达可能性的解释）的一种电影修辞传统。然而，这种像似论完全不同于像似符号。作为一种审美像似论，它不同于电影再现的像似论，尽管有时这两个问题被融入一个被设定的共同构建中。出于我们讨论的目的，最好将审美物质条件的问题与电影和现实性的关系问题区分开。

符号中的“媒介特性”成为探究符号关系中的第一相关物的逻辑属性。这与某物被认定的物质“本质”无关，因为相关的“事物”根本就不是一个事物，却总是且只是一个相关物。其本质在于一种关联性形成而非物质形式。一旦审美行为实施或感觉在符号关系中发挥功能，审美就变成与和确定性媒介相连的符号特征问题，因为意义（第三相关物）是通过它们来确定的。显然，一个符号的第一相关物在每个媒介中都是不同的。作为标准媒介，语言对于认知来说或许是最重要的符号关系，而在抒情诗体中，它有着其自身的像似性，但没有像这样的符号特征的测量。对电影而言，特征问题独立地源于其自身的三项式符号关系，在这种关系中，其第一相关项有其自身的功能。

那么，电影审美像似性的意义何在？每种媒介都必须有一个不同的答案。在这个答案中，有些事物开始被当作一个符号或再现体（或其他什么事物），而不是其自身。这里的“其他事物”不是自动生成的一个实体事物，而再现体也不是被当作符号的事物的物理特性。再现体是可以将任何事物转换为符号的“精神”或逻辑再现体，它由一条规则、一个推断或单一的性质构成。在规划分类中，首当其冲的例子是语言类规则。单符在他者在场的情况下起作用，并由指示性语境来例证说明，相反，质符体现了任何提供区别特性的东西。这是符号之为符号的最低条件——一种性质能够与某种大于符号的东西中的同一性质相关。比如，一声刺耳的响声可以与一部蒸汽机引擎的哨声相关。但是，现在只是与刺耳声响有关，而非与铜色和蒸汽管道的机械有关。任何东西至少都可以成为质符的再现体，只要与其他事物相关。这既依赖于也独立于媒介。作为逻辑过程，只要包括了差异，任何事物中都可以体现（逻辑上）为相同。

在大多数理论语境中，像似符的概念并不是不言自明的。对于铺天盖地的

参照和再现符号问题，它根本没有提供答案。出于被迫的关系原因，皮尔斯将符号分为通常情况下的两个部分，也就是符号所代表的两个部分（所指）。所以我们必须首先放弃符号的这种“替代”观念，才能明白像似性的概念。尽管皮尔斯的根基概念和他最后形成新单子的著作一样陈旧，他的关系型命名法——包括符号关系——也经历了某些变化。他从对范畴关系性的理解，转向作为任何思想之必需品的符号的理解，但符号不是范畴的另一个名字。形成像似性并证明其合理性的，不是现象性而是范畴派生物——必须有像似符。

像似符的功能是成为思维的形式，而这是决不能被替换的。三种像似符都是这样。相反，一个想法不是其形式，正如讲义纲要中清楚说明的那样：“严格而论，哪怕是一个观念，除非是指一种可能性，或第一性，都不可能是一个像似符。”（2.276）。讲义中关于像似性问题，规定了三种像似性第一项或思维形式：意象、图表和暗喻。皮尔斯正是在作为不可替换的思维形式的图表之逻辑语境中，说明了对像似性的需要：“规约符和指示符也不够。比如，在句子中安排单词必须发挥像似符的作用，这样，句子才可能被理解。对像似符的主要需求是为了显示出思维元素的综合形式。”（4.544，1906）

因此，一个纯粹的像似符是一种纯粹的推理形式。然而，很清楚的是，这只能通过“言辞抽象化”（一种逻辑抽象运用）来找到（4.544）。这也是为什么皮尔斯在讲义大纲（2.276）中称这种三分法为“像似符”的原因，否则，就成为“通过它们的相似”来再现其对象的充分符号。如果句子的安排已经算作一个像似符——这在暗喻的情况中相当明显——那么像似性的最低限制是什么？除去像似安排的目的允许吗？或者说对于一个想法而言，不去比较这两种元素可行吗？“纯粹形式”依然是思维形式，但审美思维确实需要其恰当形式、其像似符号，在所有可能的像似符中，不是所有的都是合格的。然而，其中的审美没有排除性——那么，什么是不合格的——是“包容性”——除了型符和单符，所有其他的像似符都是合格的。审美特性意味着几乎没有什么是被排除的；而且它有效排除的东西，它自有方法恢复。一条规则不如一种可能性。如果思维形式的常规用法，是通过规则或语境来定秩序，一旦反其目的而只是为了审美目的使用它的话，对审美思维而言成就为合格的。因此，语言再现体变成拟声。以这种方式，它们再次使用质符而不再使用规则。

像似符是思维的形式，并因此不是一种形式主义还原。如果我们退后一步，试着看见更广阔的审美画面，我们必须一方面祛除审美理论中关于思考的某种幻影，某种笛卡尔主义的遗风。思考发挥作用的方式，不是它的某些抽象再现所想象的方式。所以，它既不是“我有个想法（像我拥有什么实体对象那

样)”，也不是“我就是我的想法（笛卡尔的‘我思’）”“我体验了一种审美情感”，不能表达那种情感的性质。另一方面，“我断然成为我的审美情感”或“通过审美地感受，我成为我本质的我”，只是相当于一个超验主体的根本原理。相反，首先认识到对思维的现实理解有一种（“我”的）思维形式，其次认知到我的思维出现的机会，再次是“我”的思维作为通过形式手法对机会的阐释，会有一个结果。将这三种元素结合起来可以实际地表达“我有一个关于某物想法”的这种印象。

审美的有趣之处不在于结果（阐释），也不在于机会，而是在于思想形式。思想审美形式的范畴性质为其理论性的描述产生重要的实际影响力：只有通过命名结果，我们才能以一种直觉的方式来描述形式。作为形式的指示项，这一结果是许多其他同等重要结果的占位符。所以，从形成思维的角度来看，思维的审美形式是任何产生“关于……的感觉”的东西，它只是一种性质。然而，这没有说明什么，因为什么都可以和它扯上边。但凡存在的（可能地、现实地、必然地），“都是某种事物”。这一信息的无限性，只有通过一种陈述活动才有意义。思想审美形式的无限性受制于一个目的——陈述活动。通过这一点，品质——可能是任何品质——都接受了实用价值的审美目的。该描述只有在这样的思维理论语境中才可行（比如，认知行为实施的实用主义理论）。它不能被作为甚至是针对好/坏艺术理论所开的处方来使用，但它可以将艺术描述为思维过程，并且在没有牺牲思维形式之关键角色的情况下做到这一点。

出于审美（陈述的）目的，像似符（思维形式）具有独特的机会。它们确实独特：它们尤其易于发现，但不能得出什么论断，也无法认知任何普遍项。“某事物是”不是因为它存在，而是由于它是一种符号关系。它成为符号是因为灵韵般的时刻，对一种形式的感觉，它赋予形式一个想法——比如，通过发现两个元素类似，相似性不在于元素本身，它已经在方向上超越了它们。它决定一个第三位，而这个第三位尽管处于一种脆弱的感觉状态，却因此诞生。这样它可以依然是一个模糊项，虽然存在，但不是充分确定的。在经验和认知中，这样的符号是真正的审美。审美形式具有像似性质，能够发现有效目的和有效性审美。

那么，电影有什么特别的呢？当我们使用电影为思想赋予形式时，是在以一种特别的方式安排思想吗？我们依然意识到了电影的累加，甚至是融合其独一无二的特征。如果它们在阐释中领先，这些特征可以同样限制那些由它们组成的再现体。所以，没有哪个部分会比其占主导地位的再现体更复杂了（前提是各部分组成一个整体）。

究其原因，仍然归于符号过程的阐释模式。如果符号阐释了符号，“主导”就意味着最后的阐释是审美。或许同样是普遍项，但没有移动意象的主导。如果移动的意象由某个其他的解释项所取代——比如，源于社会实践的叙述可能性——那么，叙述目的论就成为符号融合中的主导。符号关系可能性的退化，真正的普遍性的出现，无须真的对审美符号发挥决定性作用。“电影特性”因此提出的问题，不是原则而是用法和陈述习俗。电影能够再现一个普遍理念，而这种再现是一个例外，但同时说这句话时没有冲突，即作为一个审美符号，电影废除了那种能力。这种电影可被称作“叙述障碍”（即让观众猜测作者隐含的沟通意图的尝试性普遍项）。

在发挥发现目的时，一部审美影片会将移动的意象当作多位价来使用。这样的移动意象伴有或不伴有传奇色彩。如果没有，任何事情都有可能——思想的像似形式在第一相关项中有感觉的意象或性质，同样在任一时刻都是被转化的。它们只需在思想中与另一元素相似，这一思想在于或可能不在电影文本之中。这对符号关系而言不仅是最低要求，同样还可以保持在一种感觉的阶段，或组成低于叙述层的各种规约符。更有甚者，即使是电影中的语言部分也可以是“再次图像化”（reiconized），尽管电影中占主导的不是语言。比如，作为第三性的语言，必须“退化”成为抒情的。尽管规约符组成了可传达性，它们通过其审美作用仍然可以被作为规约符来发送。

审美行为实施通过陈述活动，在像似符中遵照发现的目的。像似性如此简单，又无所不在。所以，这样的符号关系只是从一种先行的目的出发，在以价值为导向的行为实施语境中而获得它们的利益。艺术中的审美发现必须打开通向可能世界的通道。这不是一种直觉，而是必须形成一个习惯。同样我们可以从心理学的角度来描述将观念连接到习惯的过程，正如皮尔斯在 1898 年剑桥会议中所做的那样。连接审美感觉的起点不能与一个对象相邻，因为那会将自由联想限制为事实在场。审美感觉也不能与习惯相连（这需要一条规则），审美感觉只是通过感觉之间的相似性来形成习惯。这应和了像似符的观念以及由审美规范引导的行为实施。

继续用心理学思路理解审美感觉时，科尔文森（Kevelson 1993：293）描述了这种相似的联想。作为初始阶段，一种愈加好奇的感觉，她将之归因于出现的功能（作为比喻的“碎片”）。一旦某事物被体验为碎片式的“朝向全部”，剩余部分在脑海中就成为一种终极目的的感觉。皮尔斯认为，这些自由联想的观点在一瞬间就发明问题而言（7.498）彼此相像。审美符号化的第二位有能力集中在可以询问的东西上。第三位必须是由审美感知的一个普遍项组成的，

而审美感知已经有些抽象，但仍然是相似性而非一种精神规则，皮尔斯称这种相似性为“精神”原则。

从符号过程的逻辑视角来看，这种感觉联想的心理学主要是第三相关项的问题。相似“形式”是什么？当然，这不是感觉本身中的东西，而是综合这些感觉的头脑中的东西。所以，两种不同的感觉彼此相似的可能性是无限的。因此，头脑必须选择性质，但以这样一种方法，一条规则并不引导该如何进行选择。相似比知道更模糊——它是一种“不知道为何”。

现在，我们将一个符号中最微弱的如规则一样的普遍项称为呈符。这种不同感觉中相似的性质可以被传达——它已经意味着瞬间洞见的某种东西。这样的一瞬间看到第一相关项——再现体或符号自身——不是一个型符，因为这种符号是就它应该所是的方面来传达东西，而凭感觉的性质是不可能的。

然而，感觉（包括审美）共享它们的性质，而不是共同规则，也不是共同相邻空间。比如，一种声音是按照一条规则发出的一个元音。在其来源的邻近在场中，它是一种噪音，但它只是作为一种感觉的木材、温暖、回音。至于第三项，产生的问题是在仅仅是感觉的性质中，比如在温暖的声音中，如何可能存在普遍的东西。它不是研究喉部的人员对人的声音的思考（这是知识），而是受到对“温暖”的感知影响下，两种不同感觉的联想。如果感觉容易扩散，那么，这就是它所处的情况。这种扩散恰好在“温暖”这个词中有偶然的分母，但这当然不是最常有的情况。布莱尼茨十分恰当地称这种“细微感知”为“我不知道为何”（Barnouw 1994：157）。产生这种普遍观念的并不是“温暖”，而是对一个火炉的感觉以及声音的感觉联想。没有认知指出它们共享一条法则，也不可能以存在主义的方式来连接它们，制造出连接两种感觉的事件。但它们仍然能就一点是共同的，那就是自由把玩沉思偶然相连的东西，这是感觉的性质。

阐释同样通过感觉的联想产生。第三相关项绝不会与其两个相关项形成任意的关系。因此，“品质”不只是感官点滴随意的累积。它已经是一体（one）（就某一方面而言）。作为更高形式的规则，这同样比较了一个对象的像似元素。相似性（比如“意象”的相似，参见 2.277）对普遍观念而言是最低限制。图表的相似性涉及实体的共享或他者的时空在场。根据皮尔斯的看法，“隐喻”并不等同于文学中的比喻，尽管后者当然是前者的有趣例证。修辞手法既没有在被比较之物的主语—术语中，也没有在于谁相比较之中发现对应平行的规则。它超越了语言领域。因此，超越语言的形式秩序得以设立，并且，这为这种隐喻式的类型形式给予了文学个别符。“隐喻”或型符不只是其当下

的语言用法所示的那样，尽管皮尔斯本人用单词来例证它。所以，"&""and""et""+""y""und"等都是概念。类似的，电影构成中运用的框架可能对每一个框架而言都是一样的，但"好的框架"和"坏的框架（即业余的）"观念都隐含地规定了好框架的规则。

当它不再被一种纯粹的审美感觉所体验时，审美的"符号自身"（第一种三分论）只是型符。所以，审美形式至少已成为思想的一条根本法则——比如作为习得的艺术知识或审美专业技能。这不再是"细微感知"，然而却是以之为基础的。审美规则的出现（即品味）并不与思想形式的像似相似性冲突——即只要相似不被认为是规则出现的充分条件就可以。如果规则从外部进入，就像在修辞陈述中那样，就可以利用审美性质，而审美性质借此转化为新型认知。所以，电影隐喻不是严格意义上的审美，它们是打开阐释现存现实性的钥匙。相反，没有人会只是为了思维的想象而使用隐喻。"奇幻化"不受论断的限制，它无关乎任何对象，却说出关于任何事物的一切。

要点在于"电影隐喻"不能被视为电影审美的主体。隐喻必须是已知的手法，但没有指向一个现实，一首诗就不能起作用。然而，这种隐喻中用的性质——比如，一首诗的拟声词——只能通过感觉的联想来起作用。畏惧的审美体验不可重复，必须在质符的像似层面保持感觉的联想。超出了这一点，规则的任何混合物不再是纯粹的审美。隐喻（作为第三位的第一位）成为将符号关系的价位增加到逻辑论符的第三位（比如艺术标准的第三位的前提）。所以，当审美感觉转化为艺术表述时，就能表述好品味，即"艺术意义"。

6.4.7 电影叙述的审美及审美化

作为电影意义的分部，叙述、修辞及审美陈述活动远未清晰地反映电影意义的整个范围。通过定义为"纯粹"的审美符号关系，并将陈述活动负面定义为对普遍认知和存在认知的阻碍，我们只掌握了电影审美的原则。然而，很显然，电影叙述和修辞的许多片段并不缺乏审美含义。叙述也是同样的情况，叙述同样不得不将某些存在性认知理解为"叙述合约"的基础。所以，叙述和记录电影的审美阐释从符号学角度来看并不让人吃惊。在大多数电影艺术的情况中，我们能期望遇到不是"从下"而得的审美，而主要是作为一种附加维度。在达达主义电影中，直接的审美认知是演习"荒诞"的主要目的——也就是说，内在固有的非叙述性和非指涉性。在主流的叙述性电影中，审美只是另一种可能的阐释，正如可能是"沉思性"记录电影中的附加维度。这里，审美无法阻碍叙述认知，而只能将其消融于不那么复杂的符号关系中。

在大多数电影中，当审美必须通过叙述或修辞陈述活动来陈述时，就提出了电影陈述活动的动力问题。只有通过改变陈述活动（即阐释），导向普遍概念的认知行为实施才能再次获得审美认知的限制性。所以，不同陈述之间的关系不可能是平行论、相互排斥性或冲突中的任何一种。那么，其内在的逻辑关系是什么呢？由于符号关系的构建性和退化性，我们已探讨过，审美阐释依据相同的原则进行“向下复杂性”阐释。

我们在每种陈述活动的根基处找到相关的阐释性对象，它们对于每一个对象而言都是一种不同的关系。因此，审美行为实施与审美陈述活动的关系也是如此，正如或真或假地再现“电影对象”与修辞陈述活动的关系，以及叙述目的论与叙述陈述活动之间的关系一样。结果，不只是一种经典问题被当作“电影幻象 vs. 电影现实”——关于电影如何成功地与一个现实世界相连。电影意义对于那种虚假选择而言太过复杂微妙。在电影中，我们看见的现实东西多如情节结局和可想象的，真实的或虚假的，有目的的或随机的等。这些东西中没有哪一样是可以直接看见的，它们被包裹在传达并由其产生的电影中。电影没有让我们绝对地看见，而是让我们相信它是真实的，或让我们期待什么是有益的，或让我自由想象什么是可能的。无论当下是哪种现实性，都因此依赖进一步的也是更为复杂的阐释。

然而，审美陈述活动与其他陈述活动之间的关系，是通过范畴来决定的：较高级的陈述必须依赖较低级的，但具有各自的对象及其范畴属性。这使我们可以将修辞可能性的现实性视为审美可能性。至于叙述陈述，我们已经看到，时间是一个第三位。这一现实性必须再次产生不同的审美阐释，以审美的方式来看时间。两种再阐释都成为力争审美体验的电影实践，这被我们称为作曲（composition）和戏剧。

电影中的一种审美体验重新阐释了戏剧时间。作为艺术，话剧不再只是一种有意义的实用目的论，而是一种无限的真实。它是《诗学》中所说的“比当代更好且更有美德”的行为比较方向之对象（1488a12）。作为时间性符号中的差异，这是行为实施和戏剧之间的差异。虽然戏剧在不首先知道“行为实施”的情况下是不可想象的，但其审美阐释通过符号学的方式减少其时间性，从而将之转化为不只是行为实施。严格的叙述逻辑可以保持“目的”的实用时间，戏剧性逻辑却不能。对于戏剧而言没有目标可言，只有审美可能性。

戏剧如何转化时间？这并不阻碍沉思的灵韵时刻的可能性，灵韵时刻是直接的审美，无须通过陈述的符号变性。叙述戏剧的审美阐释似乎是一个术语中的冲突：叙述代表文本秩序，而审美代表混乱无序、悖论，却作为一种打算有

某种价值的行为实施。

戏剧作为叙述时间的审美化，必须力争摆脱可能性的叙述限制。甚至在其最为荒诞的形式中，剧院也必须一直再现人的行为，并以最低程度要求实用逻辑。一旦我们接受了这一点，并视之为理所当然，这个世界上的贝克特式人物就能扰乱人的行为和社会互动所增加的秩序，并因此制造出荒诞的印象（相对于这些秩序而言）。如果我们从戏剧实践中得到这一提示，我们就能通过忽视实用价值获得秩序的淡化。作为对人类行为的再现，电影呈现出理念和概念，它们被转换为实用时间性，并呈现出一个空虚的位置，用以替换实用终极目的。从反面角度讲，这种情况中的审美结果是不可理解的。我们缺乏一个意义概念，它可以将这套行为统一到一种可以理解的行为中。然而，在“艺术意志”（Kunstwollen）的支持下，观众不会在舞台上看到“愚蠢的行为”，而是看见一种荒诞（陌生、好奇、神秘等）行为。

由叙述陈述活动来构筑框架，其审美阐释必须对时间形成影响。电影戏剧中的审美过程是由困惑感引发的。戏剧首先令人不解，因为它破坏了时间性方向，它没有目的、没有目标，却力争威胁可能的超越行为的目标。我们看到一张“碎片”，但我们想念的是“它”应该走向的整体。当我们将这第一步称为感觉时，我们所描述的不是“某物”，而是一个过程中的某个时刻。

需要解释的不是一种伪造的虚假感觉，而是作为叙述逻辑之审美后退的戏剧。感觉通过链接时间类似性质的一个观念而产生符号。现在，叙述时间是基于同一主体之两种状态的目的论法则。这一时间的像似符显然不同于戏剧时间的像似符。目的论需要同一主体中的先后次序（“一个主体从存在的意义上讲接收着相对立的属性”，1.495），戏剧只要求不同感觉的共同性质。这一性质源于叙述目的论的战利品。这种情况下，“碎片”隐喻就意味着断裂的产物。

然而，如果我们要采用这种审美时间，结果会与音乐相仿。有不同的时间特性，诸如节奏、运动、进度，但我们绝不会说音乐的时间。在弹奏一段音乐时，我们不是在创造一种目的论。尽管那段音乐会展现出许多音乐性质，以至于胡塞尔将音乐当作即刻意识的一种范式来使用。戏剧时间不再是另一时间的碎片，而是新的综合体的起点。它在逻辑上只是第一相关项，同样还需要与其属性相应和的第二相关项及第三相关项。只有作为一个三项式，它才是审美时间的一种体验。只有就戏剧第一位而言（单子式条款），感觉的性质才不同于音乐。音乐性质是审美的，但它们没有获得戏剧效应。然而有趣的是，我们能以隐喻的方式谈论一段音乐的“戏剧效应”。没有语义公分母的情况下，这意味着戏剧与音乐之间感觉的一种共同性质。

"戏剧效应"被译为"运动""变化""退化""消逝""短暂""永恒"。这些是目的论所用的术语，并因此对戏剧的非目的论时间而言并不确切。然而，作为一种审美体验的符号，戏剧既无须也不会用到规约符号和逻辑普遍项。所以，戏剧不是短暂的，尽管就某性质而言很像是短暂的。就同一性质而言，它还类似从邪恶到纯洁的转变，这个转变产生了亚里士多德的净化隐喻。对于戏剧自身的审美体验而言，这并不重要。这些语义难点意味着，一个审美第三位完全不同于一个认知、逻辑第三位。后者基于规约符而非像似符。在另一方面，戏剧也很像音乐——无法清除识别出任何内容。节目音乐也不例外，因为供吟唱的文本不是其音乐的内容。

音乐的例子说明了审美时间的另一核心特征，这关于"同一主体"要求的时间法则之"二项式条款"。我们如何能识别出一个音乐主体，如果所有的变化都是节奏的强调、重音等该怎么办？对变化赋予的身份并称之为音符，只是一种编注规约。但是，一个音符只被所变化的东西定义。所以，如果有像似之处，在戏剧时间中改变的又是什么？到目前为止唯一的要求是，我们发现了性质的一种明喻。既然在审美符号中，对象必须只是一种可能性，那么戏剧时间就像审美一样，不可能是一个事件。唯一具有事件性质的，是审美时刻的一瞬间。从这个意义上讲，它是情绪的内心事件。我们无须假定一种作者的情况，受助于这样一种想象焦点。在叙述中，我们接受作者（聚焦）的挑战，我们同意沿着一条可信的因果链，从一个事件带到下一个事件。在对艺术知识的事后认知中，一个审美对象似乎是形式的实例化——而不是沿着审美体验的轨迹。至于审美过程，意识到形式上的统一只与审美对象的实际印象有关。

戏剧的审美时间没有使其成为符号的第三相关项，这将是不完整的。先前说过戏剧的审美"洞见"是成问题的语义学。当然，戏剧的审美形式不能是目的论的期待。叙述陈述的审美阐释弱化了叙述中可期待的，只有不再被预示到的东西才必须被感知到。现在，在获得清晰概念的道路上，或许会出现不可攀登的障碍，但在电影中有大量的优秀例证证明可以攀越。

在三种时间维度周围围绕着审美感觉，比如以"不安"为形式的未来，一个绝妙的例子是瓦莱里奥·苏里尼（Valerio Zurlini）和迪诺·布扎蒂（Dino Buzzati）的《鞑靼人的荒漠》（*Il Deserto dei Tartari*），类似地还有卡夫卡的《法律之门》（*Law*）。过去也可以是审美像似性，一旦它是"沉重"的，当下的，但不是能被捕捉的。甚至当我们放弃基于显性知识的电影之后，仍然有阿布拉泽（Tengis Abuladse）的《忏悔》（*Monanieba*）。所有这些审美时间效应开放了可能性进行运作。死亡是完整和最终开放性的隐喻，而这些都是可能预

示的。“死亡之前的生命”可以轻易成为对时间视域增长的局限感觉，对实用规划之终点的感觉类似于海德格尔的“操心”概念。然而，它同样可以成为无限开放视野的序幕，其中，“行为”不再是理解的功能性概念。

所以，有许多涉及直接时间感觉的审美情境。它的无方向，不可预示及其重要性等一切都建立在行为的残骸之上。或许它同样是一种新的可能性，源于戏剧审美体验将时间作为无方向、连续性来“拥有”。这种感觉性质的戏剧“形式”是通过某种现代电影来挖掘的，这类电影甚至无须是贝克特后的电影，典型的例子是乌尔里克·奥申格尔（Ulrike Ottinger）的《惊吓奥兰多》（*Freak Orlando*）。该影片是叙述的而非实验的，但不是包罗万象的；其长度只是一个部分，不是整体。这里叙述的审美阐释在于最终结局不是一种认知，而是一种感觉。因此，叙述是朝向某个结局所特有的、短暂的东西。像似是审美“形式”，而不是推理逻辑形式，并因此不是确定的而是模糊的。同样，从审美角度阐释电影戏剧总不能令人信服，这样的演练也不是审美体验的目的，审美体验能够找到自己的结论。

6.4.8 电影和某些像似理论中存在现实性的审美化

构成美学使电影中修辞陈述对象不能现实化。“现实的美学”在电影和电影理论中有悠久的传统，而其中一个有优势的轨迹是记录类型的某方面。这是记录现实的艺术实践，并且不只是现实性，还同样是作为“交响乐”或现实“和谐”，及其同时代的对立面，“丑陋的现实”。简言之，清晰明显的艺术意图在起作用，而不只是对事实的辩论性陈述。在我们的语境中，构成（composition）指示了这些努力的形式（而非意向）特点。它被理解为对被陈述事实的审美再阐释。电影陈述活动不是指只有三种类型的电影：审美的、叙述的和纪录型的。尽管这些类型展示出各种陈述类型的相关本质，现实的电影实践充满了混合类型。

记录电影的理论将总是强调生产真正的现实性效果，或如温斯顿（Winston 1995）大量记录道的那样：“宣称是现实的。”在我们分析《向玛丽致敬》时，我们发现记录程序可以干预叙述。对作为事实戏剧化的纪录电影也是同样的情况。在《向玛丽致敬》中，叙述和纪录程序的混合使用可被称作修辞陈述——虽然它不是记录型的（即戈达尔时在叙述中做到这一点的）。他创造的现实既非事实全域的部分，亦非叙述目的论的现实版。这类现实性是用修辞构建的可能对象，通常情况下我们在目的论中不会期望它们出现。

审美现实性是建立在现实性的修辞之上（即真正可能发生的）的，它通过

画面构成来阐释这种陈述活动。通过调整现实性效果——就像戏剧用实用逻辑做到这一点——它获得了类似的结果（即它是另一种审美符号过程的例证）。审美意味着存在物必须成为一种可能之物。每一种面对面、相对比的，自我—非自我的、二项式的关系首先是存在的，这样就不可能将之与任何“可能存在物”联系起来。甚至很难想到它，因为将某物想成是可能的，意味着否定它“作为那样去存在”。

审美的逻辑冒险是一种积极的生产，它获得了一种正面的可能性。相反，修辞陈述却做到了。它从可能性中提取的东西被称为存在物。转移到修辞中的审美跟随扩大存在真实的相反程序，进入到更容易的可能性之中。从某种意义上讲，这是一种电影特征，正如修辞陈述对于电影中的现实性效果而言是必要的。

电影之外的绘画审美或许在于直接的沉思当中，当绘画成为电影时我们可以看到这一点。著名的艺术电影就是典型的例子，其中有些电影既指向一位艺术家的生平（如德里克·加曼的《卡拉瓦乔》），也指向一位虚构的艺术家人生（如格林威纳的《画师的合约》），或指向这种绘画的观念（如戈达尔的《受难记》）。在这些电影娱乐的案例中，绘画典型地成为重新定制的法规。因此，构成成为形成，设定矢量成为方向，而绘画中区域的分量变成对其他事物的恒量。作为绘画的沉思是一个符号过程，它强调第一相关项，却不是作为二元对立关系的后退。这样的绘画与某个实际事实之间并无意义关系。莫奈的睡莲从逻辑上不同于生物意义上展示的睡莲。如果相同的绘画在电影中被重定法规的话——比如画画的莫奈——就必须显示“成为色彩印象”的事件。

如果框架是事实的修辞陈述，审美如何在电影中发挥作用？退化修辞符号的最重要工具是构成、形成、假定或站位。借此形成的逻辑运作可被理解为一种联想。联想是三种类型的像似符共同特点，但根据相关认知，这些联想是各不相同的。通过相似性形成的联想与通过邻近性形成的联想连到一起，有点像我们内心意识与外在经验相连接的情况，一种联想归因于外在经验中的联系，而另一种联想则归因于我们感觉之间的联系（7.452）。

画面构成不是空间意外事故，不是客体被发现彼此邻近挨着，而是通过了具有统一性的理念集中于一体。在审美构成中重要的，不是空间邻近性，后者是外在经验的原因。皮尔斯列举的风向标完美地展示出具有统一性力量的存在性理念。如果通过空间（存在）联系观察到彼此相连的事件，头脑将其连为彼此相印的观念，这是有效因果性观念的根基，也是通过邻近性形成的联想。在画面构成中，这种外在经验的用法不是故意的，除非它是一个现实事件的意

象。警局照片（带有各种设备如刻度、日期等）被典型地运用于这种经验联想。

审美构成只可以从非因果性的关系中提出其统一性的观念，只能有一种定性的关系，它是相似的联想。这只贡献于不同感觉的一种性质，这一性质带来联想性的关系。邻近性关系的目标是一种依赖性，它可以建立于对立元素之间。相反，性质可以完全自由地选择任何头脑中连接不同观念原则的东西——正如在一个框架中，两个区域由同一颜色相连，或由互补的颜色，矢量、线条、力度相连。

这些通过相似性相连的逻辑可能性在艺术构成实践中结出了果实。绘画和音乐中都用到了这一术语，绝非偶然。关于艺术实践不可能有更精确的结论。构成是审美逻辑运用最普遍的术语，只要人们不打算用它来指示对立确定。通过构成，比如各种颜色彼此相连，正如重量彼此相连，就谈论绘画中的色彩重量。合唱中不同音符，不同颜色和空间之间有一个共同的性质。所有这些当中，和谐是一个共享的术语。同样的还有类似的温暖、清晰等。相反的也同样可能（即绘画从音乐中借得其性质）。现在，这只展示出那些审美程序，尤其是穿越不同感觉连接相似性的程序。或许这对于某些艺术实践中的标记而言是有必要的，而这些艺术实践可被作为艺术技巧来掌握。大多数其他性质只在构成中兴盛。它们无法被列为目录，但能被定于一体。所以，构成是一种精神的运用，其在其关系控制中完全自由。

审美阐释只有当我们阐释抵制改造性质时，才变得复杂。审美符号不能形成更多的意义，或者说与它们包含的这个意义的层面不同的意义。阐释音乐完美地展现出这种局限性，因为这种更高层面的意义不是随处所见的。但其对听众的影响在各种艺术中是首要的。然而，通常情况下艺术显示了审美阐释的另一面（这在音乐中尤为突出）——审美不久就能成为另一种意义的重要组成部分。反过来讲，这显示出构成中已经有一种意义。在电影用法中，音乐的通常变成叙述意义的第一相关项——背景音乐。在最糟糕的情况下，音乐只是伴随其他事物而发生，比如好莱坞系列中电影中的戏剧亮点，巨型百货大楼中消费兴奋感等。即使叙述行为不是音乐之母，这二者在有意义的行为中有同一位母亲。这使得共处成为可能。我们同样能够将音乐展示为“总体而言的生活（即行为）”，纯粹的价值。经历音乐体验可以意味着对某人行为感到愉悦或反感。甚至在它从认知意义上意识到或从叙述意义上变得有效时，音乐具备真正的实用意义。

音乐的合成力同样变得可运用。审美行为不是对“行为实施”的意义的延

展，尽管很难通过某种不确定的东西想象任何指导性。音乐的纯构成“形式”说明了不带任何确定性的由价值导向的行为。所以它成了即刻的运动。它开始模仿姿态，不仅是那些乐团导演的姿态，还有那些身体动作产生的人的姿态。然而，真正的姿态是由某个目的所决定的。所以在此是一种非确定的行为，如一个音乐家身体动作那样即刻，如一位舞者的身体动作那样更为协调。这样的例子有很多，以歌手和舞者为首。在所有这些例子中以符号形式发生的，是即刻“转换”为符用实用的。但跳舞不是到处蹦，它显然受一种价值所引导，这种价值超越了其动作，进入一种存活的现实行为中，却没有做什么（追求一个目的或展现一种有用行为）。对音乐、跳舞、模仿和歌唱的进一步阐释可以轻易地追随（如歌剧）电影，在电影中，音乐不幸地总是伴随着叙述而发生。

在我们再次使用卡文尔森的三步比喻时，合成的审美过程就会显得更为清晰。所以，作为一个“碎片”，合成审美符号断裂开了与比较存在的关联。先前已讨论过这是在修辞陈述的残骸之上起作用。“聚焦”部分对于电影而言和其他画面式艺术而言是特别的。没有必要通过一个作者的例证来集中审美关注，这在叙述陈述的情况中已经证明是很方便的。电影画面完全侵占了这一功能，只有框架将那些可以用精神得以合成的元素统一起来。电影画面有不同的再现功能，在再现中，它在观看者与对象之间建立起一种存在关系，另一种不同的符号关系将电影画面的这种演示性功能转换为合成。前者只是二项式的，而后者这种关系几乎是无限的，它可能发现的东西是无限的，尽管它与任何数量的感觉性质有关，却被算作单子式类型的关系，而且只考虑当下关注的这一性质。巴赞将画面的双重性比作窗户和面具，这或许贴近再现和构成之间的差异。电影通过画面最低程度地集中注意力，而画面必须被视为一种逻辑手法，而非用科技来限制的电影所构建的东西。

尽管是指审美意义，将合成效应称作“意义”还是有点做作。我们很难将合成的“形式”描述为价值。从其自身内部来看，合成是非存在的现实性（这提示我们可能性是一种现实性）。与其审美阐释中的时间形式不同，在此，我们没有真正描述性的比喻来形容这种可能性。而皮尔斯用以指示审美行为价值的术语，“值得欣赏”就是任何可能行为的最模糊的可能原理。

在此，我们或许可以以皮尔斯式的精神冒险指示那种理念。审美行为实施在值得欣赏的价值指导之下，尚未区分好与坏。然而，当这是事实符号后退的结果时，相关的审美性质可以同样呈现出那种源头的些许踪迹。这就是关于这种真实的审美观念：感觉像是一种对立，成为对立是或真或假之可能性的条件。简言之，它是一种对立，或具有差异性质的感觉。这种价值依然是一个实

用因素，并因此是意义，但它本身不是两者之间差异的意义。

在一种事实性关系中，存在着真与假、好与坏之间的差异。各种审美关系都只是一种吸引力或愉悦感。如果形式是审美行为实施的对象，那么，这样的形式在没有决定性的情况下，就不只是有必要的。进一步的确定会面临跌入实质性思考的陷阱，然而，或许仍然谈论“现实性之美”，并从中看到电影特性，对此，比喻发出了警告。这一警告，为了阐释是绝对有必要的。当论及用电影展示审美符号时，就再次面临这一尴尬——认为电影中某些性质的审美阐释已经发生，而这是不可能的。因为任何事物皆有可能，没有审美可以从感觉性质的领域中排除掉，并因此没有留下任何可以扭曲审美论断的东西。在这样的案例中，只留下一种可能性——说明。下面将说明，两种审美阐释——叙述和修辞陈述的后退符号关系。

6.4.9 不同层面的美学：洛特曼和形式主义

当充满了对“主观”（直觉、品位、艺术）的理解时，电影理论发现自己正位于一种双重约束中。它不能忽视电影美学方面的灵活和捉摸不透的东西，因为这对现象而言显然是关键的，但它也不能放弃其作为一种理论的地位。轻松实现审美反过来与理论的困难似乎是互惠的关系。我们已经讨论过，康德用超验主义这把钥匙来彻底重塑美学问题，以及他用主体性所做出的现象—阐释学回应。在讨论“认知主义”美学时已可以看出在这两点间进退维谷的局面。于是，任何电影美学中最具决定性，也是最难的工作，在我们着手定义对象、问题和意义理论的画面时就产生了。

关于电影美学的多元性，重点不是它们是不一样的，因为从我们的符号视角来看，对象是一个简单的想法，即它们既非真/假，也不是逻辑上的普遍观念。相反，对象的性质将各种理论延伸到另一个极端，这样，它们抓不住低于真实门槛的认知，但不是以康德的方式作为对认知潜能的否定。但相反的结论——要么审美不能完全进入理论，要么任何理论都一样地好——也不令人满意，因为这意味着结束所有严肃的讨论。我们至少要比较不同审美理论的潜能，正如比较主观主义美学那样。

接下来两种基于差异的审美理论的问题是，它们缺少一种综合的普遍性意义理论画面，一种允许我们可以批判地鉴赏评估它们在审美领域中所能获取的东西。结果，它们在美学中重构为意义的东西，被留在了一种不能确定的状态里，除非我们认真地把玩这一观念，即审美是一种完全原生的意义，并最终与意义没有可比性。否则，我们不得不接受，审美意义源于审美自身之外：它是

建立在一种异质的意义理论上，审美理论自身无法为意义提供框架。在我们的语境中，这没有进一步的相关性，因为后来的这些意义理论已经被讨论过。如果一种审美理论在“审美”层次下降中起作用的话，我们就必须将他们明显的差异归于一种意图以表达相同的多余意义。我们接下来的任务是探究这种思维形象，不只是因为它存在，还因为它是在审美现象之上宣称有追求的一种意义理论。

在洛特曼的电影美学中，重点是关于索绪尔的分节如何转变为美学，而不是他如何为电影设计构思专门的像似主义。尽管有其他显著的特征，这使洛特曼的美学可以与形式主义相比较。这里或许诱惑着人们将分节融入基于分层的陈述。以陈述手法的角度结果总是一种新的秩序，审美意义不是置于较高层面，而是层面之间的差异之中。所以，在出现的层面上，我们必须找到新的秩序。它所依据的是，发明规则是这些美学的要领。一旦发明了它们，就能呈现出不同的名字：转义、句法、风格，语言层面（散文式或诗性）。

如何出现规则呢？这是美学的核心问题。规则的正确性及其可应用性是对照着它们采取的措施来确定的，这些措施又是什么呢？这样的规则去调节与心态的比较或与心态以外现实性的比较，显然是离经叛道的，所以唯一公开的选择是内部的复杂化，然后其复杂性就通过规则减少。这种规则确定等同于循环论证。在洛特曼看来，规则秩序可在任何层面被指示，而这等同于电影的系统—理论性媒介理论。新形式主义理论认为，指示从本质上是模糊的，它最终会导致用历史的眼光来探究文体事实。现在，由于是一个问题事实，它阻碍了提出关于证明合理性或逻辑必然性的有意义的问题。因此，从这一角度来看，新形式主义是一种深层次的非认知性美学，尽管它被认定为是宝贵的风格（文体）史学。

洛特曼的电影美学尝试着将美学问题转移到差异的根基之上。在圣彼得堡—莫斯科—布拉格学派形式主义的谱系中，长期被认为是可行的方法的，是雅柯布森的“诗学功能”，它通过毕勒的语言方法论理论一直到阿纳姆形成了分支。作为塔尔图学派最主要关键的代表之一，洛特曼却选择了编码或类似材料的两种符号性质，然后将其与形式形式主义叙述学的元素相结合。关键点是“像似主义”，它作为规避电影符码理论之复杂的方法，基本上设定了自我证明的地位。不同之处在于，像似符具有一种独特的、天然内在的表述。“一旦引入了差异的话，这就成为美学可以使用的了。相同之处在于，在原初材料中，相同的地方必须人为地引入介绍，并附带两个条件：首先，必须有一个选择，其用处是重要的；其次，在使用和无用之间必须有秩序。”（Lotman 1973：

34）这十分接近于老派形式主义认为的诗歌韵律观（Erlich 1955：212－229）。当其程序被赋予核心的审美相关性时，这种接近十分明显。只用无用之处来创造差异预设了一种自动的用法。通过光线、颜色、动作，摄像机角度，甚至“事件的自然秩序”（Lotman 1973：32），就抵消了它们的无用之处。作为韵律秩序之内的电影转义，这变得意义重大。

韵律构成了艺术战略的精华，因为它消解了示意的任何“常规”语义单元。一旦到达第二层面，我们就可以免去潜在的类似材料。相反，它似乎是将类似材料转换为符号的韵律。至少对于文本生产来说，唯一关键的元素是像句法一样的转义。转义文本同样是形成画面叙述的唯一画面式手法。现在电影是“两种叙述趋势的综述”：移动画面的和言语的（同上，37），这两者相互渗透。第三层相互渗透本身成为“第三概念”的像似符，作为电影符号系统的基本单元。这一超越语言的电影符有三个阶段，最终传达了分离。从这个阶段起，作为那些低层的单元，通过另一审美转换产生了大致相同的原则。在这一层面，有意义的省略（如绘画与被画对象之比较）将再现从所有对其非本质的东西提取出来，这让我们想起了阿纳姆关于独特电影审美的旧观念。

洛特曼的电影美学继续相同的原则：范式蒙太奇是“异质元素并置”（Lotman 1973：48），并已经超越了句子中或语言句法中的符号秩序。作为横组合关系的手法，蒙太奇具有的相关性完全不同于规范的句法规则。这种调节性被违背句法的并置所破坏。不过，人们发现了另一个差异原则，它产生了另一种超越转义的意义，在每个层面所指的完全不同的文本变得价值模糊。不管我们选择哪个层面，它都会排斥另一个。结果不只是一套规则，正如在单平面系统被弄成不一致；多边系统为其提供了意义，而没有允许多余，故而弥补了它。

电影中的两种“语言”是什么呢？因为在电影里没有直接与语言中的分节、多层风格、语言层面对等的东西，所以“模态”和“对象”是两种对比并置的电影系统。最终有双重分节，诸如照明和摄像机参数这样的模态改变了对客体的再现。当我们比较两种并不处于同一语言（句法）层面的元素时，结果是一种修辞手法，一个客体的身份却在另一模态中，这意味着在对双方都共同的第三意素中，无须通过第三者标准来比较。第三者标准比较到底是什么，可以保留意见公开讨论，因为转换是可见的。转换的可能性是指：要么从一个对象转换为下一个，但保持模态意义不变；要么从模态到模态，但保持同一对象。

模态让我们想到形式主义中的“风格”以及陈述活动中的模式依赖。模态

不受叙述的限制，它相当模糊并且是“同构”的（即与修饰语相似）。零度修饰（就像陈述语一样）留下一个不加修饰的“对象”，而这个对象使零度修饰容易转向一个修饰对象。比如，在《战舰波特金》中“行走的狮子”如果是一座雕像，那么在同样的模态中被感知为三个不同的对象。这是只活生生的狮子吗？还是我们在三种模态中就看到的一个对象？同样的原则适用于叙述。当一个电影画面与另一个合并起来时，转义通过将异质元素并置起来而得以构建（Lotman 1973：59）；并且转义意义再次地建立在时间性序列化的“常规性”之上，而这是电影中所无法规避的。时间性转义创造了新的（艺术）意义，而新的意义通过蒙太奇叙述不只是其序列各部分的总和。叙述模态性美学依据的是通常的模式（同上，62－93）。这在继对象和电影转义之后又增加了一层差异和叙述，因此全面解析了基于四层面的电影句法（同上，70）。文本句法通过由规则创造的差异创造了自身的单元。

一旦这些转义差异的层面得以建立，就增加了进一步的复杂性，因为这些规则应用于相同功能或不同功能的元素。在第一种情况下，我们有潜在的无限系列的邻近性。在第二种情况下，已经有从属系列，并一定会被限制。假定这种均匀类型有若干数量的单元，具有各自不同的功能性，它们必须由更高层面的另一功能结合为一体。现在，在电影中，文本句法等同于语言语法。在以下四个层面存在并列关系：一，音位和连续镜头；二，句子和摄影短语；三，超短语单元和序列；四，情节和电影情节。第一层面和第三层面都是由相同的元素构成，第二和第四则是根据不同短语模式来区分等级的（“情节”被建构的原则总是与建构短语一样）（同上，72），而其余都是叙述的。

洛特曼的电影美学以差异原则为支点建立在像似类推之上。电影中有多少层面和语域最终是无关的。运用的原则被称为“美学”或修辞总是一样的，并用以模仿语言的双重分节。两个层面中较低的一层是没有差异的（类推的）并在较高层面上成为有差异的。

作为一种广谱的意义理论，这是众所皆知的模式，但这一模式是否应该算作美学产生了疑问。美学不该是提供一种普遍的意义理论，而是十分简洁、具体的意义理论。洛特曼提供的叙述学在这一语境中不会得到关注，但除此以外，剩下的东西显然只是一种电影修辞。

艺术可以广泛使用修辞，关于这一点毫无疑问，并且肯定不限于电影艺术。甚至对于音乐而言也是如此，艺术音乐通常不被视为再现艺术。比如只有当我们掌握了其“音乐平常之处”蕴含的巨大复杂性，巴赫的作品才可以被领悟。音乐学院现在只是探究巴赫广泛运用并娴熟掌握的持久音乐“修辞手法”。

据此，他的《小步舞曲本》（*Notenbüchlein*）被看作其音乐语言的词汇。然而，它相当复杂，以至于最细心的听众都无法通过听来掌握那种语言，只有通过一种音乐学的分析才能揭示巴赫隐藏的所有众多关系和之间的比例，其中的神学含义取自路德宗和亚历山大神学。这种复杂性不可能通过听来了解，但这一事实并不意味着它没有意义。巴赫通过这些手法来表达他的神学，不只是通过虔诚的感情，而且是他用拓展的转义词汇来陈述他的虔诚。显然，这等同于陈述各种现实性，通过音乐手法，但在规定的转义和其他关系秩序基础之上。这允许我们可以确定他是什么意思，和不是什么意思（Ehrat 2003)。

戈达尔与巴赫很相像，也喜爱“隐藏”复杂的含义。我们在分析中已看到了这一点，这或许可以通过求助于修辞来得到最好的解释。我们对戈达尔修辞的分析清楚地说明了他的艺术力，或他的电影艺术，但也说明了意义不是美学意义。

博德维尔的新形式主义被认为是诗学而非美学。相反，俄国形式主义明确显示出了一种鲜明的美学方向，而洛特曼却是电影院美学方向。但是，到现在为止我们应该清楚的是，这不能算作皮尔斯所指的该术语的意思。用一种理论所没有解释的东西而批判它，是没有道理的。然而，这说明对一个问题的意识，作为一个问题，是如何严重地依赖于与之对应的理论。唯名论（本体论）和差异（意义理论）的组合就不允许我们认知简单的想法。“简单”可以没有意义，因为意义只有通过与他性的差异而成为意义。差异美学当然能掌握音乐修辞，正如先前巴赫音乐所示，但似乎在这些为简单认知过程的美学中有缝隙。就绘画的美学性质方面可做类似的反对，那种缝隙的符号在于这种美学意义直接成为再现，只要它变得有意义。作为符号关系的后退，符号美学使三项式关系不确定，并且同时没有牺牲意义。洛特曼的美学基本上是一种符号意义理论，尽管像似修辞学在这一方面是一种非差别性的类推意义。

就修辞转义这一面，洛特曼很像俄国形式主义。在塔尔图学派和后期的莫斯科形式主义学派中有许多历史关联。“韵律”同样使像似意象陌生化。这一效果被认为只是通过“差异性”产生，只有当与常规状态出现偏离，才会恢复出现。从“偏离”到“背离”只有一步之遥，而背离再次是布拉格语言学会的核心原则。

正如波格兰德（Beaugrande 1988）提出的，形式主义的思路从原则上已经成为一种用疏远多义而拉开距离，一直到与规范、自动、非诗性拉开距离。必须弄清楚，这在多大程度上在博德维尔和形式主义阵营的核心之处能得以延续。虽然它关注到了用适当的美学路径来理解电影，但却带着脱离“SLAB 理

论”主流（索绪尔—拉康—阿尔都塞—巴尔特）之后的目标。新形式主义的“威斯康星计划”会揭示出与塔尔图学派形式主义之间令人震惊的关系。这里我们不会关注是什么鼓动了新形式主义反符号学和反陈述的立场，也不会关注其批判的确切对象是什么。在语言模式下，其拒绝了“平面”差异，但有一些层面构成性差异（虽然不是在“分节”的名义下），我们可以将之接受为具有区分性的特点，从实际角度讲，这从洛特曼那里给予了新形式主义一个不同的身份。

既然在形式主义和新形式主义的构建主义集团之间存在内在关联，两者都必须根据其优点而论断。作为一种美学理论，形式主义思路没有从构建主义中获益——感知被认为对电影更为合适——甚至作为布拉格学派的前文学“自动生成论”的对等物，都没有获益。

当自动给予的东西变成陌生之物时，审美源于背离。在形式主义美学中，对艺术的分析取决于层面的变化，被称为背离。形式主义者描绘背离时所用的形象鲜活的语言不应该借这种“变成陌生”而使逻辑运用复杂化。它既非一种心理运用，亦非实际表现，当形式主义者谈到一位知道“背离”技艺的艺术家时，他们心里想到的是语言形式的层面。这产生的逻辑效应，以及对心理的描述就是背离。在俄国形式主义语境中，这仍然与韵律相连，并与其他散文运用相连。威斯康星学者们希望将美学理论从散文转移到电影吗？他们只会不得不替换背离运用的对象。正如我们将看到的那样，这个项目会像俄国同行那样落入重复的陷阱，因为只是用电影特征来替换语言特征是不够的。

成为特征的是一种循环定义，即作为一种能够“玩把戏”的手法。如果它不是用于背离，同样的元素是规范的，它就退回到了形成意义的普遍语言手法中。因此，形式主义是一种美学功能主义，它将语言用作其功能基础。从功能角度讲，有关的元素被定义为那些有功能的元素。在俄国形式主义或新形式主义中，都尚未出现“双重分节”的踪迹，也没有等同于双重分节的更高层秩序，构建主义向上和向下程序，和可运用的图式都不能构成偏离或背离的功能。

新形式主义构建对立的方式和形式主义与其对手象征主义之间的对立差不多。只有在此，意向似乎才脱离于符号学影响范围之外。出于这样一种目的，一个可行的选择是重新回到这条谱系中来：从符号学、结构主义叙述学、普罗普、雅各布森、布拉格语言学会以及莫斯科形式主义再到列宁格勒语言学社。这个跨越基本上是博德维尔在其电影美学中采取的路线，这意味着他不必非得陷入符码的狂欢中。然而，他仍然必须提供列宁格勒集团所没有的东西。这显

眼的缝隙曾是且正是符号理论，它足够强大，可以用增加的美学来完成，并且能够用对等物来替换语言。一个策略性的选择是回到结构主义之前的理论，一个完全不同的选择是从外面吸收异质的理论元素。

整个传统的核心是以形式主义为开端，而当新形式主义将“观众能动性”作为美学理论中的一个因素引入时就被放弃了。看似合理的理论拓展经仔细反思，却似乎威胁着纯粹形式这个概念。连接构建主义和形式主义的比喻桥梁是“图式”。它有技巧地成了一个精神图式，“形成”了一个具有判断力的主体认知。作为对该主体的提示，这种形式实际上是某种确切认知行为的逻辑先验规范。反过来讲，语言的“自动论”是什克洛夫斯基的标记——其他任何东西都扎根于此。“陌生化”不是指要重新运用审美主体，使其作为作者的天才，或作为对观众的限制；相反，它应该制造更高形式的另一个准自动论，这样可以形成诸如韵律的诗学手法。形式中没有“提示”或暗示，没有从主体中重构故事的精神运用。形式的视角不需要那样，正如形式、语言之源不需要任何主体。主体愉悦——作为主观理解模式的品位——已经与象征主义相对而被排斥了。为此所付出的代价通常是另一种形式主义，其中“形式”必须描述审美对象与常规认知对象之间的差异。审美感知是一种“不自然”的感知，不熟悉自己的对象，因为它被一种审美形式给打断了。由此激发的“形式主义者”最初是由其诬蔑者所创的，颇具贬义色彩。

就其本质而言，形式主义是彻底的非主观性美学。它远离康德式的品位判断和现象统觉。所有这一切都将一个（超验或存在）主体预设为一个统一性原则，否则就没有意义。在形式主义直觉中却不是这样。然而，它们的共同立场正是在于发挥作用的是形式而非读者，必须分析的是形式而非审美主体。新主体性观违背了形式的理念。俄国形式主义只用明显缺席的主体——最显著的是符号学、结构主义和普罗普的形式主义——来创造理论，这不是理论发展的偶然性。

不管它们有什么优点，“威斯康星计划”与SLAB理论体系展开辩论，这与形式主义最关键的前提形成冲突。没有主体的认知基本上属于SLAB理论体系，但只是在福柯的谱系学里，形式主义的这些形式的原生性倾向才发展到其极限。福柯的反主体性更忠实于在形式中退隐的主体，他的范围不只囿于文学性。然而，没有人能使各种人为因果性的观点更加陌生化，不管是历史、社会互动、知识或机构。他采取的以“非实际”的眼光看一切，似乎随机连接并且自动生成东西的程序是始于意义的“稀有空间”（Foucauld 1969）。他所说的“想着外面”有两种自动部分：文化中可见的，以及部分知识组织的部分。

主体已经从“能见度”（如监狱、学校、诊所，还有剧院以及鲍德里的镜头“基本单元”）中删除了。能见性赋予主体与客体不同的位置，组织它们能见性的，不是那种主体。在陈述活动中产生了类似的删除，陈述活动无须一个思考者去组织言述，甚至“构建”。两者之间相关的力量联系，不是由历史的主体来操作的，而是通过其自身行为来生产因果性。

对于福柯而言，力量之间的联系有着内在的因果性，不是头脑，不是思想的运用，当然也不是物质存在物之间的本体论关系。在此，没有主体思考的前提已经有了一个逻辑结论。然而，福柯的可见性显然很像康德体系中的“统觉”，而他的陈述很像思维形式，并且由判断来匹配力量关系。这是没有主体的康德论。只有与这一背景对立，它才会遵照那些技术和稀有空间，将主体创造为拓扑性立场。只有那样，鲍德里（Jean-Louis Baudry）现在就“基本单元”的经典论文才不会被误以为是关于电影统觉之主体的理论。没有主体的形式思路——已经是俄国形式主义之核心——却有着许多成果。它位于这种美学理论的核心，所以，被再次引用实在令人震惊，然而，却是以破坏结构为代价吗?

当“活跃主体”的综述力量显现为驱使一切的动力引擎时，到底是争论的相反立场，还是常识和自证的力量?显然，博德维尔对没有主体的形式主义美学理论的空洞位置感到不安。这或许是驱使他将其转移到“观众能动性”的原因。形式主义不只是要求观众，它已经删除了他们。这种过度的反主体性所产生的深远效应如涟漪一样，依然在梅茨的“无人称陈述活动”中形成回应（Metz 1991）。

有三种主要方法可以构建形式主义理念：第一，作为对手法的描述；第二，作为功能性的阐释；第三，作为实用的或传达性的。似乎新形式主义已经将自身主要限制在第一种。然而，上述三种都共有的是，在不削弱其解释能力的情况下，反主体性不能与形式主义的美学理论切割开来。然而，有些作者似乎认同形式主义的核心理论是不确切的、混乱的。在我们看来，这没有随着新形式主义及其认知主义者的超级链接而改变。我们的重构不能帮助说清问题。在下述公正的论断中，我们能接受形式主义绵长的影响：“所有这一切似乎都说明形式主义没有明确的美学，它没有直面像文学作品存在模式或批判标准这样的关键问题。”（Erlich 1955：283）偏离最终是一种同义反复。更重要的是，就积极的一面而言，形式主义为“文学研究的学生提供了十分有用的定义。”（Erlich 1955：284）

第一，博德维尔的电影美学也是同样的情况。它描述电影“手法”的严格

程度令人吃惊，这显得比印象主义用的隐喻（如韵律、视角等）更有用。然而，作为艺术手法，它们更倾向于接近烹饪手册式的智慧。如果博德维尔的手法不只是秘方——不只是作为一位专业的观众或电影制作专家所必须作的——是因为它们被结果或功能缓减了其严重性。但功能取决于目的的知识，在形式主义中，这并不是偏离，因为偏离并不增加某种意义。因此，博德维尔的骄傲之处只在于“中间范围的探究”（1996：Xⅲ）或许证明是悲惨的事实。现实的理论所要求的，不只是探究，并且确实没有什么将自身作为一种美学原则来使用。或许他希望结束理论，但手法自身的功能要求一种理论知识。所以，问题只是是否有足够用的理论赋予意义以“烹饪手册”手法。

形式主义观念中有没有足够的解释力量可应用于电影呢？这一问题的答案取决于其形式或偏离的能力。这必须同样是电影中手法的基础。偏离留给我们的是不同于常规事物的差异，因为这是手法唯一的目的。当它达到叙述全域故事、主体、风格的层面时，新形式主义的症结便不复存在。它位于审美化运用本身的核心地位。在电影理论中，这不可能是背离的语言语用。所以，博德维尔将感知视为电影对差异美学的核心运作是符合逻辑的。一种感知怎么可能是陌生的，偏离的或不同的呢？它不是任何常规感知的特点吗？反过来讲，一种“非常规”的感知又可能是什么？每种适当的感知都是常规的。出于这一原因，感知可被算作任何进一步运用的不可置疑的基础。美学意义上重要的东西只是偏离而已。以审美的方式来感知某物，是以不同的方式来看待它，并且这只能意味着改变一个人的感知。我们将一个适当的感知改为另一个适当的感知，而不是令人困惑的感知，这样，审美感知也就必须是成功的、有意义的感知。认为美学是某种意义，一种不是基于语言的电影美学理论，并且构成了电影的“文学性”“电影特性”，这样的看法是链条中被严格要求的。

在较低层面变得不同，对电影艺术的“特殊常规”的感知是“从上至下”程序的一部分。艺术感知、文体感知、文体和叙述系统中先前的知识和经验，会包含普通的“从上至下”程序，但审美层在哪儿呢？“又是什么将审美感知认知从非审美感知与认知区分开呢？在我们的文化中，审美活动会为非实际的目的而采用这样的技术。在体验艺术时，我们不要集中于感知的实用结果，而应该将注意力转向过程本身。”（Bordwell 1985：32）我们集中注意力的目的——这是意义的一个来源——没有得到指示。非实际的“艺术意向”在不同的层面回避了正题，所以美学的（空洞）形式转换为一种感知。每次成功的感知都应用了图式，否则就不能获得感知。因此，形式的美学只能通过图式概念以及概念替换来解释。主体（subjet）是对主题的兴趣，风格是为人们传达艺

术目的而控制素材的意向，但这仍不能解释艺术风格是如何引发形成艺术主体的新概念。就这一点，最有趣的美学解释已成为一种心理运作。只有“形式的努力”，而非形式本身的转化，才可以被描述，余下的“没有增加”。“日常精神生活中没有意识到的东西，人们变得下意识去关注。我们的图式得以塑造、延伸并超越，确证假定的延迟可以出于自身的缘故而延长。并且，正如所有心理活动那样，审美活动具有长范围的效果。艺术可以增强或修饰或甚至突袭我们所有的常规感知。”（Bordwell 1985：32）

形式主义所要求的“寻常”与“不寻常”感知之间的差异，不能在形式—感知层面，而只能在叙述全域层面（这显然是对世界的十分复杂的感知）得以建立。在语言作品中，背离语法和语义标准是指非常规用法语言——即语言的诗化。然而，对于一个“不寻常感知”，构建主义只能提供图式，而图式可能起作用也可能不起作用。在前者情况下，会形成认知；在后者情况下，一个认知行为不能成功。它依照的是，陌生化必须有图式，否则审美认知行为就会失败。感知和有意义的陌生化依然会失败。非实用的感知由什么组成呢？它是什么意义呢？它与艺术相关的常规感知期待是什么呢？

第二，作为一种选择，我们可以将审美核心运作感知的问题保留悬念，而采取更普遍的方式来看待背离。于是（新）形式主义没有严格要求心理解释，而只是一种功能——这在博德维尔那里变成“观众能动性”——以便去掉诗学性质的形成。这个方案将会考虑到对形式主义做功能性的阐释。解释能力没有包括语言，而是预设了语言。当什克洛夫斯基变得抒情时，就看到陌生化感知重新焕发的能力。然而，这样的感知不是本质上的，而是通过（文学）语言，而文学语言在形式主义中总被认为是理所当然，习以为常的，它是文学性的感知。

雅各布森继脱离形式主义之后，并且当他已经是布拉格学会的成员之一时，为形式主义诗学提供了语言学基础。他选择了一种清晰的“诗学功能主义”，因此拓展了毕勒的三种语言（Jacobson 1963：220）。诗学功能被定义为组合关系轴上的范式投射，结果是邻近性和相似性转喻和隐喻的诗学原则。显然，有了诗学功能，我们就可以用语言精确描述诗学语言中不能生成的东西。陌生化成为一种语言学功能，其次是一个主体的活动及意向性。

博德维尔本人将叙述视为感知式的背离，并明显偏向于对诗学背离的功能性阐释。在任何情况下，叙述是对某事物的再现，而该事物已经是一种陌生化了的被指称对象。显著的诗学背离成为对期望的特殊限制，以及基于叙述文类的图式选择（Bordwell 1992：7）。尽管俄国形式主义并不全是再现的“语言

性”，新形式主义诗学也并不需要更多的“电影型”——一种功能性的思路足矣。甚至在此，叙述全域的电影生产并非自动生成（如我们先前分析）。散文可能通过语言自动产生。但如果它不是功能性的背离秩序，什么才算是电影散文？一种心理感知理论只可能掌握常规感知的认知过程。如果其结果是分化的某种不同的意义，那诗学感知就不是普遍的认知而是审美陈述。一个有趣的测试是一幅抽象画。我们没有办法去构建一种常规的感知，用以对峙背离的感知。然而，无人会否认埃乌杰尼奥·蒙塔莱（Eugenio Montale）的某些诗中具有美学性质。马列维奇（K. C. Malvevich）、康定斯基（W. Kandinsky）、克里（Paul Klee）的抽象画都是审美的，这一点也没有问题。所以，形式主义的背离技巧如何在此起作用呢？同样情况的，还有先锋电影和某些类型的“叙述”。在所有这些情况中，它必须不只是制造差异的实用性。

第三，理解形式主义中的审美相关运用，受到审美理论的程度限制。“背离的感知”是不可能的，并且功能性的阐释很难。但有一个第三选择，是雅各布森所依据的。当他躲避作为自己脑力劳动成果的形式主义时，他是通过有效地拓展形式主义来做到的。因此，审美背离的行为变成实用的。毕勒的语言研究法理论让自身融合到对语言的拓宽理解中，从而使雅各布森明白，询唤功能同样是语言的一个必要部分。背离把戏充满了询唤功能性，因此成为某人为他人所做的语言行为，通过意图产生效应。这些当然包括生命的新幻象（Erlich 1955），对此，什克洛夫斯基十分动情。布莱希特也是采用这个观念的方法，并且这同样可以见于汤普森的阐释，即“新形式主义抛弃了艺术的沟通模式”（1988：7）。

实用美学将审美运用还原为一种修辞确证行为。这个理论没有过高要求，并且没有试着去做过多的解释，这远离了对形式、语言、诗学特征的形式分析。余下的“艺术附加物”由观众来主动构建。美学是一种“人为”的假定，但我们既不知道这个意义从哪儿来，也不清楚它建立在什么基础之上。在这把新打造的实用主义钥匙中，重要的新形式主义概念呈现出新的、意向性的意义。标榜着艺术理解性的风格只能解释观众能动性。任何美的东西都被铸入形式概念“风格”和诸如“非实际态度”的实用概念。两个概念都说明观众必须应用一种可以解释所有超出主体以外“多余”特征的统一性形式，这是一个崭新问题。只有叙述中的审美维度才通过叙述（增加了另一维度的意义）清楚透明地显示出来。

我们对美学的实用理解并没有错，也复杂得多，并且因其复杂性而更有前途。先前讨论过，我们能够合理构思美学陈述的意义。如果美学能被陈述，就

不可避免会遇到像一些与“制造假定”有关的逻辑问题。我们对审美问题的符号学分析证明了，这只是问题的开端。接下来的问题必须是，这样的意义会由什么组成？新形式主义给出了答案：这是有关一部作品或作者的模式，但这绕开了正题——这是什么样的模式？

新形式主义绕开了陈述活动，虽会让我们感到吃惊，这被理解为超越主体的附加案例。叙述风格要么是表达媒介中立情节的平庸需求，要么会导致假设意义附加来源的附加系统（Bordwell 1985：52），然而，“绝不会增加发现”。尽管如此，正如汤普森所说，它们“可以允许我们更深入电影，重塑它们借其陌生性激发我们兴趣的能力”（Bordwell 1985：53）。

这暴露了审美意义的基本问题。不管对固有假设“绝不会增加”的结果作何种抗议，它必须形成意义。我们能认同形式主义，认为美学性质是不具有结论的。我们对皮尔斯审美行为实施的分析也确证了这一点。即使如此，仍不能以负面方式来描述意义。现在的问题和背离—形式的问题一样：风格如何转换为意义？风格本身没有意义，即使它代表了一位观众或作者的制造假设活动，也没有意义。行为从目的中获得其可理解性（符号的“目的”也是同样情况）。对审美行为而言，期待一个确定的目的会再次是一种错误的伪装，尽管没有确定性的目的对那些只能在普遍确定中思考的人来说是自相矛盾的。像活动这样的行为，同样可能有抽象确定。

或许我们最好满足于此，就像可以从形式主义理念中的审美运用中收集一种差异，作为两个补充的概念。剩下的，如风格这个概念最好留在原处，作为一种处于中间地带的文学性理论。显然，“手法”其实不算是普遍的美学形式；它只有一个用处，就是与主体参数相关的美学形式的用法（即对事件再现的扭曲）。这在很大程度上将这种美学理论的范围限制在“中间地带”而无法获取这样的感知。不可能指望以此来解释对时间所做的美学转换。主体就是用美学的方式被转换的故事。什克洛夫斯基已经将万能的主体强调为艺术的主体部分。一件美学作品意味着情节分化为其普通版的和艺术版的，散文的和诗性的各种变体。只有“实用性”才显示出从何开始，所有的主体都是陌生化的故事，而风格是主体的陌生化，但并非从本质上、逻辑上异于较低的层面。两种情况的结果依然是再现叙述信息的目的论秩序。审美秩序的理据性不是另一种意义，它只是令目的论意义不那么确定，也不那么熟悉，如果主动的观众决定将叙述事件更为试探性的目的论安排解释为艺术，一种预设了艺术意图目的的艺术的话。

新形式主义美学的理论地位是什么呢？对形式的探索直接对应于作为“对

电影之性质和功能的系统命题式解释”之理论地位（Bordwell 1989：250）——根据电影评论的当下做法所批准的各种美学阐释的对立面。如此划分的微妙之处反映了形式美学的真正理论属性。事实上，形式主义理念不允许发现任何严格意义上的审美意义。因此，任何审美阐释必须显得狂野、滥用、没有根据。于是，理论成为阐释的对立面。由于图式和概念在构建主义中被应用于数据，而风格形成再现了数据，理论就成为功能的图式或阐释描述（同上，253）。我们无须为了将一种缺失转换为一种美德，而“共享阐释的努力”。对历史事实所形成的编年式的知识，没有涉及可以被证伪的普遍法则。我们如何在不阐释它的情况下去追溯对象本身，是另一个谜。阐释必须至少帮助我们区分什么是形式什么不是形式。

符号学将“诗学”去美学化，正如文学话语就是文本无限性的形成原则一样。新形式主义提出一种新的电影诗学，但显然其真正的目的是将电影作为一部风格规约演化史。汤普逊（Thompson 1994）在她的导论中，将这个问题归为一个行程历史的原则：“如何改变电影媒介的用法，或使之随着时间成为规范?”（794）这将包括形式、风格和题材（797），自亚里士多德以降，诗学就与人的行为（从悲剧到叙述）之典型的再现艺术相关。博德维尔和汤普逊延续了形式主义美学的理论弱点，偏离了美学理论。

形式主义理念（不管是塔尔图学派、俄国派或威斯康星先锋派）都可以参与各种便捷的关系中。形式主义能够像构建主义和认知主义那样直接包容陈述性理论或保全真值的符码。关键点在于美学在某种秩序和其破坏之间的斗争（Lotman 1984：478），它可以变得包罗万象，并且以典故的形式成为“社会的、政治的、历史的、文化的各种超文本以外的联觉（69）。审美形式依然是简单、空洞，并且变得无所不在。施密特（Schmid 1984：478）合理地批评美学的形式概念（他指的是对故事常态的还原）。

但作为一个观念，形式主义（比起讨论中出现的理论）有着更多的东西。而形式主义早期就发现了相关的审美理论（Erlich 1995：283－286）。俄国哲学中普遍存在谢林的文化美学。此外，人们已经认定形式主义美学原则从历史的角度而言恰恰受到谢林的美学影响：规则及其对立面，同质的和异质的规则，在另一个空洞的点上相遇。除非反映了同质和异质这两把钥匙，这个第三点必须仍然是空的。（广义上的）语言是同质的——它是已知的整体世界。由于其系统新属性，它是可以认知的，并因此可以将其对立面认作异质的。这是形式主义将审美过程理解为偏离、生活、对象等观念，可以指超出自身所示的东西。当然令人震惊的是，有些东西可以与普遍项相反。如果可以想到整体全

域及其对立面，那么，它只能是以一种抽象或形式的方式。整体及其对立面不能被分为两个不同的全域，因为它们必须在同一种审美效果中融合。不能融合的全域（比如致以双语读者的双语作品）没有以审美的方式形成关联。美学在异域的全域中兴盛，并在隐形的大纲中兴盛。

如何在同一性中实现对立面的相融，以获得那种同一性的钥匙在于将差异视作模态？洛特曼的模态指的是一个概念的（而非存在模式）的外延—内涵，并且限制该术语的外延，并拓展其内涵。因此，“干净”可被用以形容厨房以及一个人的良心。当我们将这些运用置入美学维度中，产生的思维就不只是模态。与规范性或规则相对立，模态是指获得的这种东西，同时也是普遍的和具体的东西。它们的协调创造了“第三种意义”，就其模糊性而言，它接近于谢林的普遍项。谢林的影响，或者说与形式主义核心美学原则的相似，显然不是能被证明为一派思想的那种影响力。但根据他对形式主义的普遍影响，现在我们可以说明在偏离和背离的观念中发现未命名的东西。所以，用单薄的形式主义外衣包裹的柏拉图式美学理论，会给人一种令人信服的印象。

在这些关于美学的探讨结束之前，证明我们受皮尔斯符号学启发的最好办法是去应用它。美学理论自身没有终结，它是一种认知，应该导向认知，且必须坚信自己是意义。

6.5 电影中的两种美学过程

我们通过识别两个明显的程序来结束对电影美学所做的实用的、符号的分析。两者都铭刻于美学逻辑的整体框架中，但就各自依赖的陈述活动而言却不一样。一种审美学程序是对电影中的叙述时间作陈述活动的符号退化。美学阐释随着叙述短暂无常的目的论，制造出一种新的时间性；另一种美学过程是对电影中的再现修辞陈述作符号还原。美学阐释随着存在客体的短暂现实性限制，制造出一种新的现实可能性。画面构成的缩影式诗歌，之所以得以呼应，是因为出于美学对叙述的效果。

我们将美学理解为符号过程的另一结果是，能够确切地抓住任何美学阐释的理论地位。由于美学符号关系的逻辑属性，只有演示说明而没有证据。具有说明性的“证据”，即一个客体是审美的，这肯定不是该客体的存在，而只是说明有可能用审美的方式来看待它。与之对应的证据是不可能的。我们无法证明对电影的某些特征所做的美学阐释是正确的或适当的，因为这不是一个原则。这些阐释演示了一个过程，其他解释项或许在不同性质的不同联觉基础之

上建构了这个过程。没有哪种美学阐释是另一种的替代，并且相互之间并不是彼此排除的。此外，既然几乎任何事物都能够还原退化为一种美学符号关系，那么在选择电影的两种陈述活动时，就有某种人为性。在此，我们只是聚焦该领域，以便集中于媒介自身固有的那些部分。眼光超出这一点，就会使我们延伸到纯想象的广袤领域，这是一片充满美学过程的领地。任何研究都会依赖最初的猜测、想象、推演论断的逻辑过程。这样的一片领域会过于宽泛而难以描述其意义。作为电影范围内演示的一个附带条件，我们必须记住审美阐释的普及性。

我们的分析已指出，任何东西都是符号中的一个再现。对于电影而言，符号的再现功能是一种特殊的修辞陈述活动。当我们将一部电影比作常规的认知时，我们就看到了这种特殊的性质。两者间的实际差异在于只有电影“不是其所是”——即电影被当作一个规约符号，尽管它是由像似符组成的。我们看见了形状和颜色，而非文字，但我们从电影中构建意义，仿佛看到了文字。这不是一种幻影或滥用。确实，它通过媒介的修辞努力而得以保证。毫无疑问的是，这种努力的基础是摄影过程。忽视了这一点的人，通过任何修辞努力也无法为人理解（尽管这种忽略在今天看来是不可想象的）。然而，对可能性现实性的信念，是基于前面所述的艰苦努力。

从一开始，我们就对该片的缓慢节奏有着深刻的印象，这显然是一种刻意的时间安排。所以，缓慢的节奏能强烈地反映影片是如何再现时间的。这部片子特有的现实性主要是由于影片的构成，但是也同样是由于加福利一次性地展示一个事物。在该片的不同地方，他不仅通过视觉和合成手法完全隔离了稀薄的客体，还运用节奏的“时间”来达到同样的效果。显然，这是对时间的双重美学运用。作为戏剧性时间，节奏将时间表达为毫无方向的东西，而以这种方式，使时间与叙述论大为不同。但是，当人们将节奏性时间运用于再现对象时，它会对修辞再现产生一种效果。可能世界的连贯性被击破为空隙和小岛，虚无却又决然的某物。当我们正常地体验它时，不连贯的“某物”对现实性会产生一种独特的效果。任何认知行为、任何实际的行为实施，都依赖于外在现实性（不管时间的还是空间）之链，并且在各种因果关系中，呈现为以上两者的组合。美学行为同样以断裂因果和空间之链的形式（通过运用黑屏和摇镜头）使看到的空间关联被割断。然而，因果关联一直是时间关系。所以，为了获取它们的断裂，必须破坏时间的流入。这里割断时间的，正是节奏。而节奏本身首先是黑屏的一种空隙，以及自主对象的节奏，而不存在断裂现实性链条的普遍秘诀。《圣女泰蕾丝》是以一种十分独特的方式，一种完全不同于《受

难记》和《诺言》所采取的美学方式来完成这一点的。在前面提到的这两部电影中，我们看到了《受难记》明显清晰的修辞，或《诺言》叙述陈述的努力，而美学的目的正是为了反驳修辞和陈述活动。戈达尔在其影片中采用的手笔实，在仔细排除了任何将影像和任何叙述世界连接起来的可能性之后，可以将最后得出的意义当作一种修辞论断来使用。当他连意义的修辞世界都拒绝提供时，就是这种情况。关于这一点，我们在分析《受难记》的开片时会看到。

断裂叙述世界的链条似乎是搬起石头砸自己的脚。在《诺言》中，这种做法预设了将时间仔细地从目的论时间转向在场的美学时间。但是，第二种时间只能作为另一种阐释转移到第一种上。因此，美学阐释不能将自己作为唯一可能的阐释，正如《受难记》开片的场景所示。美学阐释必须与完全能为人所懂的叙述保持竞争。在《诺言》中只有若干元素，是叙述中没有解释的。再一次地，节奏在结尾部分扮演了关键的角色，它主要通过音乐演化为一种情绪。而影像和摄影机运动所选择的节奏，一旦设置了意义效果，就不会使我们为复活场景的去现实化效果感到惊讶。

电影中的美学阐释总会与（除了修辞陈述以外）影像自身的再现性质形成对峙。即使一部影片成功地用美学的手法，将一个影像还原为一个像似符，也依然存在一个问题，那就是这样的符号关系只是短暂的。如果不是通过一个美学解释项来牢牢抓住这种符号关系，那么，就会将第一相关物理解为一次再现式符号过程的像似符。当出现这样的情况时，一个艺术电影影像的像似多出部分就会立即被还原为它所代表的东西。只有当呈符本身的属性在一个对象中再现一个普遍理念而丧失了任何潜能时，这种再现的趋势才能被挫败。只不过就电影影像而言，这种情况并不多见。所以，在不受阻碍的前提下，一条因果链或存在链条可以显明自身，合成由影子、光线、叙述框架中的安排、合成价值及其颜色性质等组成——被当作仿佛只是在表达这类型例时才会发挥其功能。比如，《圣女泰蕾丝》高超的文体特征，即伦勃朗式的个人情感从黑暗过渡到下一场景的那一幕，只能“代表”当下局部叙述被置换到邻近的空间中。然而，如果观众对不知其为何意能持包容态度的话，就没有必要消解美学像似符。作为从因果而言毫无意义的过渡，这或许可以成为时间的流逝，或能实际感受到的成长仪式进入了观众经验的黑暗中。我们有可能会感受到同样的焦灼期盼，或不安全感，或其他某种难以名状、毫无意义的东西。这里，《圣女泰蕾丝》本有可能成为一个美学过程中曙光般的时刻。根据其毫无约束的展开，这个过程可能会在影片取得完整性时结束，或者甚至会在影片结束后的生活中结束，就像亚里士多德的净化效应之后，诗人经常提出的美学效应。然而，以

这种方式来延伸美学阐释早已不在分析所控制的范围之内。尽管这显然有可能，正如在美学行为实施中万事皆有可能一样。

我们在《受难记》的开片场景中也可以看到无限阐释的可能性，这个场景已经成为电影研究中相当著名的一个案例，其中几乎任一细节都为人津津乐道。为此，佩奇（Paech 1989：57ff）表达了九种描述。摄像机沿着一抹白色的飞机尾迹的轨迹横扫蓝天，这说明了源于描述中形成意义所带来的两种危险。有一些批评是建立在“叙述支架”的思路之上，另有一些则是通过修辞手法来解析意义。但电影本身没有确保这种意义是正确合理的，因为根本就不存在叙述线索串起来的联系，我们也很难从该片的普通“哲学”结论中解析出与这一镜头的任何关联。事实上，不管我们如何看待这一幕，都不能充足地支撑任何确定的意义。所以，一方面所有有关这些意义的提议都言说了太多的东西，而另一方面，却没有说出能被道出的内容。

在此，我们另有一招：可以将这一镜头认作“对自身的折射”。于是，其意义就是自我指涉，但至少是一种意义。我们依然可以怀疑的是，当我们将这一意义当作某种镜头来识别时，这一镜头就是关于“某物”的。然而，自动指涉的意义根本不是新的意义。作为一个符号，它已经交换了其对象；换言之，它“关于”其他某物。现在，它成了一个皮尔斯符号学意义上的对象的一个方面，而非关于某个对象的一个符号。从更宽泛的意义上看这个术语，我们在此讨论审视的是呈符的性质。我们当然有必要探究形式方面的这种问题，但电影美学符号自身有其意义。否则，它就不是一个符号，而这种类型的探索工作也不会考虑呈符，而可能会用比喻的方式来关注准物质对象。根据佩奇分析的对象：“笔”，这种质疑越来越大。事实上，他阐述了波尼茨（Pascal Bonitzer）的摄影机画笔比喻，并很好奇这是如何运用的。很明显，一支笔是一个工具。所以，我们很容易将其与艺术意向联系起来。戈达尔曾描述过他如何大量运用该比喻的全部语义场。然而，这是一个工具性的比喻，对于摄影机这一工具所形成的意义，它没有做任何定论。戈达尔形象的比喻并不只是使自己成为手握摄影机的画家。这些比喻同样用电影画布来完成了画面，在这张画布上显示了绘画本身。更进一步，我们实际上可以超越这个比喻。于是，当绘画中的影像在画布背后，在“绘画的下面”时，电影艺术家就走到画布背后，先是实际意义的，然后是比喻意义上的退到幕后。现在，它描述了想象的隐形生成过程。在这一阶段，将比喻应用于电影是不可能的，如果其自身不具有诗性意义。画家可以抓住“影像背后的影像”，电影时间画家以类似的手法制造影像，使时间戛然而止，这样，影像就可以在画布上展示自身（Paech 1989：61ff）。

“笔”依然是意义的一个工具，对于“时间画家”而言也是如此。然而，由于规定了其用法，比喻自身意味着程序的本质。笔在空间关系的表层组成并合成某物。一支笔构成各种关系，这些关系在思维中形成意义，而这种意义本身就会形成各种关系。戈达尔还通过这个比喻来表达画布背后的影像活力。事实上，这就是意义，但这是比通常所说的确定意义更为广泛的意义。我们通过反对将这种意义视作电影中的影像和美学，而证明自己是合理的。因此，当谈及影像并不符合戈达尔选择的比喻意向时，我们必须尊重这种意义固有的局限性。指望太多的确定意义是个错误，我们必须随时准备好去发现确定性之外的意义，并且认定我们有发现它们的方法，这些方法只能源于一种符号理论，因为它不依赖于分化原则。

在我们目前的案例中，坚持“绘画”意味着停止叙述以及修辞构筑的现实性。与之相反，无人否认，这种构成法具有某些“道理”：至少可以将影像背后的影像构思为感觉联想的一种性质。这种联想无法用语言来描述，但可以“画”出来。现在，这将开启无限度的自由空间，因为感觉不会受概念的限制。将这片广阔的天空还原为语言，却不受其固有的概念逻辑限制，我们就会觉得这片天空延伸到了无限的程度。使之不同于修辞手法的是，至少在此戈达尔并没有拍摄一个转义，甚至是寓言，正如他经常在《向玛丽致敬》中使用到的那样。比如，当我们对《受难记》开片第一幕和《向玛丽致敬》第三十九和四十幕（只有背景音乐）中出现的两个十分相仿的影像——飞机高耸飞向蓝天——进行分析时，我们所发现的，并不在于影像一呈符自身。事实上，两者都可以成为用以几乎任何地方的陈旧影像。后者情况与意义语境存在一种修饰关联，而这种意义语境是经典插图中的鸽子盘旋在圣母头上的翻版。这为飞机赋予了某种意义，并且成为其他某物的符号。相反，前者不是通过任何修辞或叙述意向来解释的，并因此依然是孤立的。现在，它可以意味着任何事物——比如，比喻意义上的无限自由（天空是无限的）。这种意义植根于一种性质，而这种性质源于观众会跟随飞机的尾迹而进入天堂。

纯粹的关联不只是涉及从空间的角度来定位作为意义程序的合成。当符号自身或呈符已排除了关于存在真实和普遍性的所有问题（“是它吗?”或“它是什么?”）时，就只剩下构成，但是仍留下了其他东西。尤其是当这剩余的东西成为行为实施的目标时，更证明了这一点。美学行为的目标是合成的意义。最终，这成为该影片开片序列和体验自然之间的区别。合成还原了符号关系，因此，我们无法问：“飞机去哪儿?”（而是问“这是一架军用飞机吗?”参见 Paech 1989：58)。合成将感觉的性质带入一种关系中，但这是受最广的无限

可能性控制的。它确实说得通、有道理。但“合成”是个不及物动词，没有破坏这层通过确定形成的美学意义，我们不能体验更多或说出更多的意思。所以，飞机成了“宣告洪积说灾难的一颗彗星”（Celemenski），没有叙述关联；或是成为戈达尔的“尖叫或签名”（Jean-Claude Bonnet），具有生平关联；或是成为“开始、自在、自由、空洞”（Bonitzer），“原始混沌”（Bergala）。它成为美学符号关系可能性的一部分，而这种关系是指所有这些阐释都是可能的，而且互不冲突。

严格而论，不能更进一步描述性质和至善（summum bonum）。我们只能用像似符来思考它们。这意味着我们在此所见的，并不是真正的蓝天和白色的飞机尾迹，而右上方看到的也并不是白色的斜线。对审美行为而言，这还不是有意义的。在第一种情况下，天空依然存在意义；而在第二种情况下，则是抽象画面形式的抽象意义。没有语言的描绘，描述就不起作用，这不是感觉联想的具体合理性。作为一项行为工程，它是合理的行为实施，但我们不能确定在此以外的东西。所以，到目前为止，我们能确定的价值是——这种联想是可行的行为实施。我们得承认的是，对于阐释一部影片而言，这显得不足，令人失望。但将开片这个镜头作为影片的起点是有道理的。审美影像通过这种方式不在自身之内被体验。现在，它可以延伸联系。这仍然不是任何因果关联，并且依然没有参与到形而上的或实践的哲学话语中，而是通过断开与后面内容的关联，将其联系系统回收利用到影片其他部分中。接下来的内容预设、暗示、假定了我们同样在此发现了性质，但这必须依然是一种性质，如果其意义是与保持审美意义。一部影片与其叙述线条或修辞确信相连，就可以选择在任何时间破坏意义，反之亦然。正如《向玛丽致敬》中出现的睡莲场景所示，我们可以在一瞬间将修辞取得的东西再度审美化。这一点也体现在最后一幕（圣灵升天）中，强烈话语的典故（圣经中牧羊人哭诉的羔羊）突然化为纯粹的画面影像，并且与语境没有任何叙述或修辞关联。

这些例子说明了在没有因果性的情况下，审美意义的去现实化效果显然可以拓展于其他描述中。但是，作为各种描述，它们能够告知其对象。审美效果的一部分必须保持其不确定性，所有这些描述必须是否定的，这一点并非出于偶然。为了意义，它们必须依赖经验本身。这是十分明显——尽管极端——的例子，即当一个符号的实际意义完全在于其实际用法中。作为一个思辨语法概念，这并不是一种不可能性。相反，它十分常见，可以成为任何符号关系的基础，所以难以被人发现。

另一条完全不同的美学效应之路，是叙述陈述因果碎片之外的意义。先前

我们分析了《诺言》中叙述陈述活动的艺术策略。两条路线平行发展，代表了行为的两种切换式的统一性，呈现出潜在性和可视性之间的因果链。潜在的那条线路有其自己的时间性，而这一时间性有着不同的本质，而不是简单的“平行蒙太奇”或新电影先锋的案例。在此，我们只关注什么是“潜在的”，或者说，通过因果性的叙述链条不能接近的是什么。从这一方面而言，这极好地说明了相同的影像为何可以具有双重用法。所以，叙述陈述的退化转化为第二种用法，即作为一种审美行为的阐释。双重用法与约翰奈斯这一人物紧密相连，他的阐释既关键也成问题。该人物的叙述地位令人不满，含混不清，这是毫无疑问的。由此，我们完全不清楚，约翰奈斯与叙述之间存在哪种有意义的关系。或许是伪装为一种叙述的美学阐释，也或许是一种叙述美学阐释，修辞方案显然更易于维系。在亚里士多德的《诗学》中，诗人必须以一种必要的形式再现什么是或然的，什么是可能的。修辞可行性以或然的方式成为叙述的一部分，而叙述本身又是一次行为的可能性。亚里士多德认为，两者都基于同一种论证：辩证三段论，它以演说者或诗人的角色影响听众的激情。再现式艺术包含塑形和转义的运用。尽管作为必要的修辞学功能，修辞格从严格意义上讲并没有逻辑上的强制性。叙述不是建立在经验现实性之上，而是修辞否定之上的，因此，它是演示和紧接着的展示材料的一部分。这为叙述制造了一种框架，其中，修辞塑形已经影响到了叙述本身。从皮尔斯符号学视角来看，塑形使叙述目的论退化为一个存在意义上或真或假的符号，它将叙述转化为辩论式的展示。

如果约翰奈斯这个角色必须是修辞性人物，就必须被理解为一种确证手法。当然，我们不可能泛泛地否认这样的阐释是可能的。如果辩论式的展示需要复活的信念，那它或许会将约翰奈斯视为其修辞格。但这一用法或许不是《诺言》的主要意图。先前我曾反驳过德鲁奇所说的女性修辞学，他认为有充分证据说明，不可能从修辞的角度来阐释该片的叙述。然而，同样有充分证据显示，我们可以从美学的角度来阐释约翰奈斯的叙述非虚构性。该阐释所需展示的，只不过是一种新的时间性——戏剧时间。结果，依据该理论将美学和修辞学区分开时，用形式主义对该影片所做的分析只可能是一种修辞解释，主题是通过风格手法得到的有关底本的修辞意义。修辞塑形更易于用语言来展示，因为在语言中，不寻常的语义元素指向隐喻式的阅读。修辞阐释由于影像而去掉了结论性语义或句法的限制。这样的修辞过程是可以理解的，但难以分析。正如希区柯克的《欲海惊魂》（*Stage Fright*）中具有欺骗性的倒叙所示。一部影片是通过什么方法指示“谎言”，或诸如“反讽”“讽刺”之类的修辞格

呢？告知真相或谎言确实是修辞学的目的。汤普逊可以将倒叙解释为修辞学中告知真相的规约。如果我们能理解电影设立意见的这一点修辞手法，就无法在同样的关节点识别讽刺或证伪。比如，在《诺言》中，博德维尔也发现了既不能直接也无法毫不含混地构建叙述世界。尤其是当摄影镜头的唯一点要推进叙述时，它们的独立性不起任何作用。德莱叶所用的摄像机并没有实用理据，但他是将之作为一种修辞工具来使用的吗？如果答案是肯定的，那他已在制造一种意义——将之作为他的经典手法，从而为不同的场景给出不同的阐释。但这并不明显，当我们拿德莱叶和其他导演的独立摄像机工作相比较时就会发现，讽刺的转义以及类似的手法太过明显，所以不会被发现。在《诺言》中，没有这样明显的转义，而微妙的转义则更多的是意向性阐释的问题。

所以，所有指示都说出了一种审美阐释。这意味着该片具有潜能更进一步后退的符号过程。德莱叶专论抽象（Dreyer 1973）时曾明确提出过这一点，并将其作为他的风格："韵律和合成的效果，颜色的相互张力，光与影的互动，摄像机的滑动节奏。"然而，这很难穷尽一切。在更明显的方法中，同样有以下几种：用独立摄像机摄制的轨迹，一个又一个不带心理动机的人物，还有围绕约翰奈斯和两个孩子的 180 度全镜头。《诺言》片尾处的韵律和合成性质也值得特别关注。在佩德里奇的详述中，它们成功做到了"将一个理念转化为一个规约符号"（Petric 1975：109）。其中几个关键词就足以传达构建审美符号的理念："强烈的视觉平行""构成部分的视觉简化""死亡这边的白色基调和生者这边的黑色基调"，对死亡的摄影角度，是从英格的尸体位置开始缓慢滑动摄像机。他正确地将叙述精华总结为："最后，约翰奈斯的行为似乎比影片刚开始时所设计形成的终结灵性状态，更符合常规。"（111）所以，佩德里奇精湛地评道："就电影分析这个层面而言，我们只能以近距离地、仔细审视一部影片的电影价值，来欣赏抽象化。"（112）但我们仍然不明白在理念化这个过程中到底发生了什么。最为细致地描述影片的脉络，并不是去描绘"抽象化""灵性状态"或"弦外之音"。

所有这些观察都道出一个明白的事实：明显存在某事物，所以该事物在叙述中不起作用，也并不说明什么（甚至对叙述不做评价）。该事物如果有叙述或修辞目的的话，即可被称作"风格"或"手法"。但它并不像它所做的那样明显。如果它做到了，意义就是叙述或陈述的确定。它可以被清晰地描述为这个意思（而非其他意思）。现在看来，所有的描述都自认为是犹豫不定的：这个"某事物"可以具备什么意义呢？没有人会将其当作毫无意义的、单纯的形式层面。

但我们仍有可能为《诺言》片尾处的假意义给出美学说法。前面我们勾勒出了合成联想，但显然更为重要的美学阐释与叙述的戏剧性转化有关。如果这一阐释在影片结尾处有基础，它就通过呈现在场的超叙述时间性，从而证明了自身价值。从我们对叙述时间性的分析中，可以得知作为序列性的每一种“时间”都包含了连续的相互关联性。如果我们从美学的角度来阐释影片最后这一幕，那么，就会看出《诺言》叙述中从严格序列性秩序到连续性的过渡，这个过渡是纯粹的在场（即不是作为过去和未来的时间的缺席）。相反，在奥尔米的《创世纪》中，这一过渡是反过来的——从连续性到严格的时间性。只要依然是因果经验，这样一个连续的、“永恒时间”就不是我们经验的时间。所以，只能通过特别的关系来掌握它。在通常情况下，这种时间不是非真实的，它只能在任何时间性的事物中被共同经验到。出于美学的用法，我们必须隔离任何正在被时间性地经验到的事物的共在元素，在根据图表形成的想法中时间性地经验到的事物的共在元素。在用图表形成的想法中会形成一种类似的隔离，这种想法获得了诸如“演化”的概念。皮尔斯理解的演化不是指我们可以将实际存在的存在物指示为永恒、无限、演化的步骤等。然而，用美学来还原因果时间是不同的。从某种意义上讲，它是形而上外包的对立面。作为一种形而上学，时间就是在思维中对时间性过程的抽象预测。作为一种美学，时间则是感觉的性质。如果作为一名注视者，我们感觉到了，并联想到了所感之物，那要点就在于人们能联想到一种时间性性质。时间的唯一性质是在场，因为任何未来或过去的时间都必定会涉及比较。由于对电影时间的美学阐释很容易成为未来的在场，所以，在场会浮现出危险。《诺言》中，复活一幕的在场只要求一点反思、意识形态的确证、解释或类似的东西，因为它会被构建为“一次危机过后新的开始”，但这恰恰是美学感知的结束。相反，在《创世纪》中，时间的诗性性质必须结束——这个结点与第一桩谋杀正好吻合。

美学阐释对电影影像要求很高，并使它们远离了对象再现，而使它们只与可能世界相连。复活那一幕以合成的方法，通过运用精炼形象达到了这一点，精炼纯化要求一种精炼的时间（也就是说，几乎不会使用像“韵律”、滑动摄像机等的因果关联）。影像以这种形式所产生的信息极少，不能形成有意义的再现。令人不解的是，我们不能包罗万象地界定任何事物，但我们确定是在推动某种尚未见到的东西的到来。这就制造了不确定性期待的影子，所以这一切都形成于主要叙述线条结束之后，但通过每个细节可以预知。但是，我们却迈出了这昏暗的循序性，进入非循序的状态中。这是在场的时间性“感觉性质”，一种美学在场，而非形而上学的想法。我们只能当下瞬间感觉到在场，而无法

在可重复的想法中将之储存起来。

《诺言》的美学独特性在于，在场的时间是通过一种完全不同的目的论时间所传达的，关键点在于一个傻子的奇特目的论。作为一种思维修辞格，这一类型依据的是傻子的道理，这是一种前现代型的道理。现代性已将傻子还原为心理疗法式的案例，其差异主要是属于叙述行为目的论方面的可理解性差异。作为一种反认知，现代前文化赋予傻子的地位，是位于真实世界，当“精神疾病”将傻子行为还原为不可理喻的行为时，就会失去这种认知边界。德莱叶在《诺言》中从文化角度给予了约翰奈斯特别的处理。他通过这种文化方法将行为还原为非目的论的，非逻辑的意义，而这种意义不能再利用因果时间。将行为分解为行为可能性，比起修辞、非叙述性再现更为困难。既然叙述是由逻辑关联组成，那将其分解就破坏了对象。德莱叶曾说：他的美学策略是为超越“一部影片的真实空间”，进入“艺术家的双眼所能看到的视野”（Dreyer 1973）。

在不破坏目的论的情况下进行分解或许能意味着使修辞格可以评论叙述人物。但是，它同样可以还原美学。在《诺言》的核心人物——约翰奈斯身上，修辞格涉及他作为一种转义，会对与其自身的修辞构建相平行的演化发展做出评论。相反，一种美学阐释不与其他事物作比较，并且没有平行意义。约翰奈斯依然在博尔根家族的叙述世界中，但他并非作为一个必要元素与之相连。与之相反的是，约翰奈斯作为一个美学符号的合理性，使得感觉联想成为必然，并且这种感觉联想消除了人们论断他的可能性。用叙述学术语讲，他身边所有让他具备意义的努力都失败了。不管是老博尔根、牧师、医生还是迈克都未能以相关的方式论断他。但这只是叙述性的提示，说明这个世界中的其他人物都无法建立起因果关联和心理关联。叙述本身或许依然对约翰奈斯具有一种对其他人物隐藏起来的功能。它必须是一种修辞评论功能或“隐蔽的安排”功能。若是后者，叙述构建了“真实”事件的真正目的论（这个真实事件的发生超出了任何叙述人物的理解）。我们不能丢弃这一选择，而必须明白这个真实的故事是约翰奈斯的，而不是博尔根叙事诗。那么，另一个“真实的”叙述目的论又是什么呢？显然，不可能独立讲述关于约翰奈斯的故事。如果约翰奈斯的主题就是对博尔根叙述做出修辞评论，那我们必须有可能弄清楚意义何在以便说明叙述。约翰奈斯这一人物宣称的博尔根家族叙事诗的真正意义是什么呢？对电影作评论的约翰奈斯，我们该作何解释呢？有没有比叙事诗本身更清楚的意义命题呢？

根据以上选择的困难之处，似乎唯一可能的就是美学阐释。其他阐释显然

不合理，并且也同样反对德莱叶的艺术目标“抽象化”。除了作为艺术风味，他制造的提炼影像并没有意义。比任何命题式意义更为重要的是这部片子希望激发一种新的经验。如果这确实是一种经验，那必须是明显的时间经验转换。但凡能被经验的，就是不可以被重复讲述的（也就是说，能够被重复的，只有某一种时间逻辑）。出于强制的原因，只有通过排除其他种类的经验，才可以验证这种经验。它只是一种经验，并且只能装饰细节、提示信息。而这些信息本身并无意义可言，但是，一旦被人经验时，它就变得毫无意义。所有这些都提示着与约翰奈斯这一人物相关的美学阐释。这层含义有两个方面：他出离尘世的行为、行动、用语、言谈方式，都是由摄像机的角度和距离来支撑和强化的，另外是以摇镜头处理约翰奈斯的独特方式。经验的连贯性是通过一种新的时间性而产生的。如果在《诺言》中的所有人物里有那么一个人物有可能经历德莱叶所说的“象征化”，那么，一定是约翰奈斯。在他身上会投射出“第四和第五”维度。

现在，我们谈到了关键问题：如何从这种完全的目的论叙述中，构建时间的在场性质？对约翰奈斯的处理源于一种目的论的空虚。因为从一开始，就是缺席。

第一，我们看见约翰奈斯的第一眼，其形象即是意味深长的。他进入存在的叙述，很明显是一种缺席，也就是他那张空荡荡的床。在我们可以看见他之前，他的缺席就困扰着他的家人，使之不安。与此同时，家里的人一一出场，但却是在家中。一种空洞的时间并不是朝向一个目的移动的，在目的论逻辑中，这是停滞。但事情在接下来的约翰奈斯事件中，当我们看到他离开这个世界时，变得越来越“糟糕”。

第二，在户外的沙丘中，我们看到了约翰奈斯渐渐地向上走开。这一点第一次干扰了无休止的侧面摇镜头（即他的家是通过横向摇镜头出场的）。因此为那个“象征性”的维度设定了格调。显然，这一幕洋溢着此刻叙述所需以外的意义。绝非偶然的是，（隐形的和叙述外）羊群在（无人识别的）好牧羊人步入世界时，咩咩地叫唤。“约翰奈斯”这一人物的叙述在场，立即转换为修辞当下被遮蔽的跨叙述在场，但却是作为一种先知式的指责。

第三，这涉及约翰奈斯与家人之间视觉冲击力很强的“非会面”式聚会。在此，约翰奈斯从未和其家人出现在同一画面中。不仅如此，德莱叶还彰显视线连接镜头的虚假性，而这从叙述及象征意义而言是正确的。继约翰奈斯的“虚伪的你、你……还有你……灾难会降临于你们”，我们看到的，是博尔根家族的每个成员。正如博德维尔（1981：155）曾指出，约翰奈斯与其他人没有

交流沟通，这一点是通过视觉得以传达的。如他所说，这不只是一种隔离，而更像是一种极为复杂的关系。首先，相当含混的是，我们不清楚约翰奈斯是否真的是在向任何人说话或致意。视觉上，这种含混性是通过虚假的视觉连接镜头得以表达的，而他说的话“你……”的含义，正是以之为基础。其次，约翰奈斯又确实是在回应着家人的询唤，只是以一种象征的方式而已。甚至他的所有家人（不只是两个女孩）都在清晰地回应着他的信息，尽管带着明显尴尬的感觉。他象征性的信息被理解为是注定特意为他们所准备的，但接下来的沟通却由于他们重新阐释为病症而被扭曲。他们愚蠢的真实被还原为失常。因此，约翰奈斯显然不是一种“缺席”，而更是一种未界定的在场，或在场的开端。这个人物何去何从变得愈加含糊。而所有其他人物要么开展自己的目标，要么失去目标。与之相反，约翰标斯没有可想象的发展方向。这就是美学阐释的叙述开端吗？可能性的空间对电影余下的部分而言是开放的。支撑这种含混在场的，是视觉上可见的空间无限性。在第一次聚会就可见这一点，但从第一次聚会之后，同样可以通过约翰奈斯的怪诞在场看出这一点。他从来没有确切地出现在屋子里，而是几乎所有时间都飘荡着出入屋子。一方面，双重世界共享一样的空间，但从视觉角度而言，却始终是彼此分开、并彼此呈现的。粗心的分析或许会将之总结为失常，或是正常与失常的人之间完全缺乏交流，但视觉和对话都不支持这一点。另一方面，在复活这一幕之前，双重世界并没有直接对话。于是，我们可以总结为：存在一个象征“空间”和平行时间。其中，交流的方式恰如以影像来说话的人之间的沟通方式。

德莱叶仍然在这最初的关键一幕中，建立起最为核心的视觉元素。约翰奈斯是通过以天空为背景的极低的镜头呈现出来的，而博尔根一家人则是通过极高的镜头来呈现。这些人物是以什么方式呈现的，这一点意味深长。约翰奈斯出场的一幕是以他从天堂往下看结束的，如同他的话所做的最后“审判”。所以，这是复活之前的唯一场所，而在复活一幕中，人们可以看到天堂扮演了一定的角色。我们再也无法在其他地方看见（哪怕是一眼）天堂/天空。只有在复活一幕中，光才首次涌入，并扮演如此重要的角色。然而，在沙丘中，只有在约翰奈斯的出场一幕，月亮才变成蜡烛（我是世上的光）。所以，当英格躺着的房间被点亮时，我们早有准备，并捕捉到了其重要性。光的意义与之形成鲜明的反差。显然，德莱叶从最初的先知性到房间，为我们提供了视觉的终止。

在下一场的关键一幕中，约翰奈斯回来布道忏悔。在第八个镜头中，他首次出现在房间里（“我来到自己的地方，它却不接纳我”），他以象征的方式通过点亮的蜡烛来行使自己的使命，将蜡烛放在黑暗的窗口前。被叙述的失常使

可见的世界成为一个论断。德莱叶和其他荧幕外的眼睛注视着这一幕，以及这些目光对“神奇”的反应。这一幕让叙述有机会测试约翰奈斯看到的三种幻影和三种阐释原则。对其行为的前两种解释依赖目的论。(1) 迈克的声音。事实上，约翰奈斯对生活中的现实问题，给出了隐蔽的但在象征意义上合理的解答，而他的兄弟不愿以美学的方式来回答这些问题。这使得约翰奈斯的行为让人捉摸不透。当迈克责问他的父亲时，引发了一场争端，因为他的父亲使用目的论的方式虽然积极却令人失望。(2) 博尔根描述他如何预见并策划了约翰奈斯的使命，成为“发出先知声音的人”“重新点燃基督之光的火星”，是以深深的悲痛来回应的。尽管这更接近于约翰奈斯对自己的理解，但目的论的阐释——父亲的“成功故事”——从根本上是误读。在叙述中，当约翰奈斯总结道，没有理解博尔根的黑暗（他先前所说的话）时，就为其失败的阐释命名。(3) 从本质上不同于阐释，是英格点燃蜡烛之光的那一幕。稍后，这一幕由马伦重复，并同样被叙述表达为“对奇迹的盼望”。德莱叶通过许多视觉提示来说明，不能将其误解为鼓励之言，乐观或乐观的悲剧所带来的空洞绝望。甚至在约翰奈斯进入之前，通过一副成人教育式的画面给出了象征性的提示：耶稣托起寡妇的儿子。英格的先知式陈述不是被用作叙述期待弧线的开端，它依然是像马伦的先知陈述那样隐蔽起来。她开始看见的，是无法预见的。当约翰奈斯从昏迷的符咒中苏醒过来时，这种隐藏的感觉在羊群咩咩叫声中，形成同样隐蔽的回音。密集的典故在此为英格那看似不合理的幻觉增加了可信度，却没有提供用叙述准备的基础。这远不是将约翰奈斯英雄化的叙述反抗。反过来，英格似乎在经历着某种叙述之内无法确证的东西。叙述内部对目的论的期待逻辑的突破点在此发生。她的信息是约翰奈斯将会再次成为“他原来的自我”，而这一信念不是叙述逻辑所宣布的圆满结局。她在抗议迈克（针对约翰奈斯的疯狂所表示的）理性时所说的话依然是含混不清的。尽管没有证据说明英格认为约翰奈斯疯了，但我们找不出理由解释为何迈克一定是错的。

在意义的这三种可能性中，存在一场阐释之争。三种声音都能说出道理。如果意义是确定的，那么阐释就会将可能性空间限制在顺从的、梦境的或是预示的信念内，只有后者才回应了美学行为实施及其方向。这些差异也反映了它们在叙述序列中的阐释者。通过这些阐释者对约翰奈斯的回应，这些人物得到不同的界定，并接收其叙述行为计划。这包括作为叙述人物的英格。英格信仰之后，马伦对复活的盼望几乎是自然而然的，并且她显然再现了英格本人。随着约翰奈斯成为区分叙述人物的关键，他能够成为事件的枢纽，尽管是位于另一个“非事件”的层面。主要史诗情节的高潮事件发生了：彼得和博尔根就约

翰奈斯象征意义上的死亡及“再次降临”展开争论，但德莱叶的策略构建了这一情节日益增长的相关性。尽管英格过早的死亡同样被视为家庭悲剧，德莱叶对最后一幕的处理明显表示出要解决这一悲剧。当所有的目的论线索被总结缠绕于一体时，却是由一起事故来解决的。然而，其间产生了新的经验，涉及某些叙述人物，仿佛他们在叙述之外。叙述没有被破坏，只是终止了。

看似有叙述因果链，实则更为微妙复杂。如果德莱叶将之处理为奇迹，这一类型的欣赏规约就要求（被见证的）以前和以后进行关键的转换，但现在不存在测试。最终序列所起的作用，不是那些不相信奇迹（如医生、牧师）的人，尽管这也只是一种意外的结果。但是，通过叙述逻辑无法显示出，这一逻辑被终止了。先前讨论中曾指出，既然这一逻辑从本质上不同，但不是以不同的确定性限制而形成差异，不那么确定的美学逻辑并不会消除叙述逻辑，并且甚至会阻碍叙述实施其对美学符号的发生率。所以，美学符号中的论证可能性只是通过在不必要的叙述元素中论证指示的。我们对这种论证的利用超出了叙述，但若不如此，就会成为开放式的。德莱叶对约翰奈斯的第二次失踪的处理，就是一个例子。第二次失踪看似第一次的复本，但事实上已经是一种缺席。虽然第一次搜寻显然是沉默的，但带有急促的基调。父亲、兄弟和邻居都吼出了缺席者的名字。去现实性化并不是时间性椭圆轨道的效应，时间性椭圆轨道是通过画外音的奇特混杂来产生效应的。德莱叶通过他赋予这些叫喊的声音特性，而制造怪诞的印象。他从各个方向变化着声音的角度，形成的回音十分明显，但这不可能是沙丘的回音。所以这一切都增加了明显的时间椭圆轨道，将这些叫喊声表达为来自不同距离和方向的声音的焦虑节奏。与第一例相比（约翰奈斯只是从他家消失），“抽象化”明显在起作用。

在他最后的现身中，约翰奈斯首次被显示为没有披上“先知外衣”，完全敞开透亮，毫无隐藏。这是对更为重要的一个变化所起的一个暗示：他进入画面的方式。在《诺言》中，到目前为止，除了我们能看见的，他与“尘世”的分离以外，只有两个例外。第一个牵涉到马伦，她坚定地信任他。第二次涉及牧师，但也只是部分地——直到牧师表示他的怀疑。对德莱叶而言，这种空间的分割与包含的策略在最后一幕中，得到了确证。在此，分割与联合不管从人文角度还是空间角度而言，都是有意义的，信仰的统一性方法与画面的统一性一样，包含与分割画面是系统性的。所以，在其父亲与彼得协调之后，画面将约翰奈斯与其父亲统一起来。然后将他与其兄弟，悲痛的迈克连接起来，直到迈克发火，拒绝相信。从这一刻开始，画面再次将他们分开。最令人震惊的是，当约翰奈斯与所有人，乃至整个物质世界分开后，却与马伦单独相连。这

些影像经历了稀疏化的处理，德莱叶将最抽象的效果归因于稀疏化。

一旦他的叙述功能被翻转，约翰奈斯这个人物的美学性质在实现了一系列的暗示之后就结束了，但不能结束美学阐释阻碍其逻辑的运用。逻辑可能性的不确定开放性，是作为精心构建的时间性而存在的。这种时间的在场是由叙述时间中的缺席准备的。一旦达到了下一刻无关紧要的阶段，那么接下来的就依然是未界定的、可能的、没有方向感的。再现约翰奈斯既复杂也简单，但条件是我们要改变时间差异的区域。德莱叶完成叙述的否定策略，让约翰奈斯进入超越叙述信息的维度。《诺言》向我们展示了在不被破坏的情况下，一次叙述如何可以成为深邃含义的承载者。确实如德莱叶所言：他确实为封闭的叙述增加了"第四和第五维度"。那些超额的维度到底是什么，必须向实用行为敞开，因为只有实际的美学行为才可确定其目标。在确定这些维度时，没有严格的要求——没有伽达默尔（1990）和姚斯（1977）所说的自我维度那么严格，但我们没有必然的理由用心理学来研究美学。纯粹可能性的规范是一种行为实施规范，它也会进一步地导向道德规范。所以，这种规范在人的认真行为中实行并发现其充分的理解。在该片的基础上，我们确实同样可以书写一种电影道德，作为电影美学的自然结果。

德莱叶对约翰奈斯处理所形成的全球效应，在于复活一幕的高潮之后，作为一名叙述人物所表现出来的去现实化。为了获取这一效果，必须斩断因果链。为此，德莱叶的技巧是保持影片的心理成分，而这使他可以将约翰奈斯留在叙述世界的空间中。

约翰奈斯的行为表现让人觉得，仿佛他属于另一个世界。因此，心理学的方法会形成心理结果，即观众和叙述人物都不能认同他。这一策略击败了阐释美学的核心——基于预言的认同。一旦切断了与叙述理解的所有关联，（除了心理学）还有什么方式可以理解这个人物呢？美学方案不可能是去构建另一个再次可以理解的世界。如果艺术手法只能在"感觉特性"之路上找到理解的入口，那就阻碍了又一个怪诞世界。不仅如此，还会敞开可能性的非因果维度。当我们从精神的角度去试验并想象自己只位于约翰奈斯的世界中时，这个世界显然不可能维系下去。这个世界不仅奇特，而且（在因果现实性中）是"不可能的"。在复活一幕中，这是一个明显的现实性，是一个可能的世界。德莱叶之所以能成功展示这一现实性，是由于他没有让我们在看见这一场景时，遭遇（思想上）不可理喻的要求。事实上，当他使约翰奈斯的可能性维度去现实化时，他让这一现实性去思想化。

与之形成鲜明反差的是，电影产业当下生产的某些片子中采用的完全非美

学方案。早期反《诺言》模式可见于许多影片如《弗兰克斯坦》(*Frankensteins*)、《卡里加里博士》(*Dr Caligari*)、《星际嗜血族》(*Nosferatus*)，甚至德莱叶自己的《吸血鬼》(*Vampyr*)。这种模式尽其所能地让这样一个第二世界显得可信。通常其方法也是心理的。在《诺言》中，德莱叶却拒绝通过约翰奈斯的行为来再现可信的事物。同样，他还拒绝认同约翰示斯的行动。考虑到《弗兰克斯坦》的模式甚至没有违背亚里士多德《诗学》的基本原理——实现行为模仿的唯一类型是“心理认同”。这让德莱叶在《诺言》中所用的策略更加引人入胜。

唯一坚持用另一种阐释来理解约翰奈斯的方法是，约翰奈斯这个人物是其与叙述世界的修辞关联。如我们所见，这个人物并没有真正的叙述功能。然而，或许有不同的意义，可以通过这种差异更好地说明其叙述。在这种情况下，约翰奈斯等同于例证或范式型的修辞论证。如果这是约翰奈斯被设定的功能，那我们是和某种不为人知的事物争论某种已经清楚明了的事物。但是，例证的目的是将例证的清晰转移到对案例的疑惑，以便澄清怀疑。德莱叶用美学来处理约翰奈斯获得了相反的效果。将著名的史诗世界与约翰奈斯世界相比，并没有帮助解释他，而是让人更加不解。只有英格的复活通过约翰奈斯魔力的世俗性而变得可以理解，范式论证才起作用。

这并没有帮助我们更清楚地理解，甚至否定了理解本身。这同样可以通过从心理上将约翰奈斯认同为一个无法用因果叙述型方式理解的人物，来将之概念化。如果这不是一个矛盾修饰，我们或许会说结果是一次“美学行为”。在正常情况下，一次没有型例的行为是不可想象的。当“审美地行动”意味着没有源自价值的确定下的行为时，矛盾修饰才会消解。一次行为的最高价值在此被视为一次诗学范式，型例之前的类型。这在约翰奈斯身上体现的是：这不是“某事物”，不是什么实质性的东西，也不是真的或普遍的。为了反对将《诺言》阐释为一部“宗教电影”，我们必须同样坚持这样的阐释不管什么情况下都没有得到约翰奈斯的确证。指引其审美行为的，不是被理解为实质或存在的神，而医生则将其治愈能力用作“非神”的范式论证。这与“宗教电影”题材形成反差，在后者情况中，神已成为一种可以清楚识别的力量，要么有效，要么缺失，它强化或弱化着一个人物的行为。作为美学指导下的一种可视行为，约翰奈斯行为的显著特征是没有留下任何有价值的东西。作为理解他人行为之可能性的条件，我们所依赖的，不仅是识别出他们正做什么，而更多是他们的目标是什么，以及渴望的是什么。对美学行为而言，这意味着只能认同这样的价值。约翰奈斯显然在行动，但我们不能察觉其目的。

为阐释这种不确定的价值所做的努力，使我们难以理解约翰奈斯这个人物。极有可能的是，人们所说的“抽象化”正是此意。先前叙述对约翰奈斯的描述目的，是为了说明如何通过体验不同的时间性来成就这样的阐释。可以将最高价值理解为另一种时间，源自找不到目标的行为。然而，它不能被理解为对目标的否定，比如萨特的厌恶，西西弗斯的主体、绝望。作为一种否定，它依然取决于同样的时间。然而，约翰奈斯与虚无有着意向性关系。不能确证他可能将其光荣化，约翰奈斯并不打算证明教条。在所有这些情况中，叙述程序都会结束。《诺言》并没有使约翰奈斯的行为引向叙述终结。片尾处英格的复活，并不是影片的结局。德莱叶以如此抽象的方式形成这个情节序列，使其远远超越了具体的情节。作为一次“抽象情节”，它或许是“成为人的情节”或受至善价值指导的任何可能的人的行为实施。

这或许不利于我们在理解电影时形成美学阐释或“抽象化”。这样一种阐释必须与不那么确定的意义展开争论。但从一个不同的角度而言，这似乎没那么麻烦。不可否认的是，观众的第一冲动是去构建一个有意义的世界。我们已经通过不同类型的陈述活动来定位电影起源，从而考虑到了这一习惯性的冲动。毕竟，这正是传统性的电影批评深化推进之处。对一位电影评者而言，要想到比观众自身所理解到的更少的意义，确实成问题。然而，这正是我们的论点之所在。美学陈述力争对电影提供更少的意义，因为叙述和修辞陈述，是寄生性的。与之相比，美学陈述提供得更少。然而，我们或许看见了三种陈述之间的关系，比三种不同术语之间的关系。内涵和外延（也称作广度和深度）这两个不同的术语，各自有其自身的广度和深度。一个术语越是宽广，就越缺乏深度。像“存在”（being）这样普遍的概念可应用于任何事物，并肯定是广泛的，但几乎没有深度。现在，美学极具深度却最为狭窄。它几乎不会形成普遍性的认知论断，并以专门特有的方式传达了感觉的唯一性质。出于这一逻辑原因，音乐依然是对美学符号的最佳例证。这个术语相当贫瘠，在一个命题中，几乎没有主语可以与这个谓语相连。“这支曲子是什么意思?”是一个不相关的问题，因为大家会认为这个问题没有答案。然而，皮尔斯符号学的答案，是对“意义”的意义延伸，这包括了最低门槛的意义。结果是必须认定，即便是美学，也已经是一种阐释，而不只是一种品质（而品质只是一个范畴）。

所以，电影中的美学陈述必须是（比修辞、叙述陈述更）低程度（广度）的意义。比如，叙述是“关于”更多，但却“是”更少的东西。作为一个充分意义的符号，美学阐释的要点在于，在每种符号都存在一种特别的时间性。正如普遍认知必须包括过去和未来的总体性，正如真正的认知必须针对一个当

下。所以，美学认知是源于美学符号的三项式符号性质，这种时间的完美例子就是音乐。所以，关键不在于它引向何方，也不在于当下是什么，而是在于，旋律、和谐、节奏、动感、节拍都是无序的当下通过其用法，“音乐”这个符号因此说明了最高价值指导的行为，因为它没有更广泛的意义了。作为在场，不变的是时间，正如指示符的时间需要差异，才可以认知真实。在《诺言》中，德莱叶显示了音乐的时间性在多大程度上可以在叙述中得以保存。绝非偶然的是，他在最后一幕中尤其大量运用了音乐。这肯定有助于形成各种时间性的通感，通常人们利用音乐促使叙述产生意向的心理效果。

德莱叶的例子说明，电影中的音乐时间性不是以比喻的方式所指的“电影节奏”。这种跨叙述时间并不为《诺言》所独有，尽管这在许多其他电影中，是一条重要的线索。虽然在所有这样的情况中，是难以避免的，但很难理解和描述这种效果。即使如此，这也同样可以起到阐释工具的作用，其中，叙述意义本身显然并不令人满意，塔可夫斯基的《乡愁》（*Nostalghia*）就是一例。这里，情节摘要和经验之间的差距永远无法合拢。虽然，和《牺牲》一样，该片的关键意义不在于“情节信息”的痕迹。而另一方面，看的经验是以一种奇特的方式，来观看一种时间是如何强加于自身的。我们看到的不那么具有限制性，它最初不过是时间节奏而已。《牺牲》的开始一幕瞬间设定了基调，在短短十六分钟之内，这不是“画面中的蒙太奇”，而是要求发挥叙述功能，然而似乎没有发生任何事件。但有一个缓慢、持续的侧面摇镜头，前后来回、不停地重复。单凭这一点就戏剧性地改变了框架的画面构成。其中，大部分是十分平坦的土地和海洋风景画面，或平坦蜿蜒的街道。摄像机沿着这些可视的线条摇晃，突然出现垂直的，形单影只的北欧之树。

摄像机的移动绝不是受心理驱动的，它甚至无法满足观众的好奇心。摇镜头极为漫长，并且漫无目的。非心理摇镜头的最极端形式或许是阿克曼的《我、你、他、她》，但塔可夫斯基的作品中也有明显例子。在《潜行者》（*Stalker*）中，我们看到一个向下的镜头沿着垂直的方向向上走完极长的距离，这个镜头盘旋于静止的脏水，当潜行者的手浸泡在水中时止住，这样的镜头制造了无方向感的时间。《牺牲》的松散框架是一个平庸的生日派对，它同样为场景划上叙述终点。然而，合适的时间是场景结束后的时间终结。就这一方面而言，其时间性是电影叙述时间终点的变体。就像《牺牲》开头那样，没有因果性的时间性，是通过视觉合成的关键支持而构建的。尤其是光线，如在《走出非洲》（*Out of Africa*）式的日落中的对映点。在此，我们看到惨淡的北欧之光，画家百水（Friedensreic Hundertwasser）发现，只有当阳光不在

场时，颜色才开始发光，《牺牲》中北欧风情的颜色显示出同样的效果。

总之，三种不同的电影陈述可以同样在三种时间中区分开来。虽然一般说来，目的论的叙述时间不难掌握，但它已经不同于修辞现实性效果的指示时间。美学与时间通常并无联系，但美学经验却经常用时间性比喻像“此刻”的直觉来描述。皮尔斯符号学的逻辑概念，使我们可以更为精确地理解这种经验。我们完全没有必要将可能性理解为事实性的抽象化。可能之物具有时间，而不是抽象的。由于美学经验“只”是可能的，无法验证它是一个事实或是一种必然性。或许有人会将以下这个经典的逻辑原则颠倒过来：“它源于其自身的可能性就是如此。”在符号分类时，得出这样结论并不奇怪，正如我们看见的，有些符号类别并不适合应用对立原则和被排除的第三性原则。

结　语

最后我们可以发问：通过本书所做的这次探索，我们能收获什么，还有哪些东西有待研究？其实，我们的目标是形成有关电影所有现象的一整套尽可能全面的理论。与之相比，许多当下的电影研究只关注电影的某个具体方面，如电影叙述，而不怎么关注电影作为整体的意义问题。当然，我并不否认专业以及“中间地带”理论的有用性。然而，这些专业理论通常既没有得到认可，也没有得到批判性的回应，而是一直处在论证或解释的前提假设中，因此，将其系统地置于批判性回应中，会同样支撑“中间地带”理论。而比起只关注具体特征的理论，广谱理论却具有不同的标准（即皮尔斯所指的认知价值）。

广谱理论的主要要求之一，是没有不能解释的电影意义特征。这并非意味着广谱理论已经变异为“宏大理论”以偏概全式的结论。根据博德维尔的批评，这样的理论将电影视为一个对象，而皮尔斯符号学则将其视为一个符号——一个没有区别的概念/对象，该“对象”只能在反思的第二意向中反映出来。在皮尔斯式语境中对电影所做的一切研究都是关于意义，而非纯物质状态的结论。

这样的话语类型不是由（真假陈述的）事实，而是由功能来控制的——即通过成功的符号关系。显然，电影意义的寻常部分可以相当容易得到解释，并且我们似乎不需要关于意义的一套全面综合的理论。因此普遍的看法是，电影将某些现实再现为电影意义之核心，并且只有以之为基础，形成记录电影理论或讨论电影的现实性幻觉才有意义。但是，许多理论无法解决电影美学方面的问题。这一点并不总是很明显，因为这些理论因被当作事物的消解性概念（如再现、符码、感知等）而以否定的处理方式变得隐蔽起来。所以，任何对“美学是什么”的回答显示出不满的问题，必须被视作无意义的，就像它扮演的修辞功能角色那样。但是，在美学到底是什么的探索之路上，我们并没有比前人多迈出实质性的步伐，并且，我们依然不能区分以下两者：美学不是什么，以及我们不知道的是什么。

如果我们采取的皮尔斯式思路是依照我们对其他类型意义的理解来看待美

学的话，那只能算作是一种论断，而非一种广谱理论，正如人们常说的“我们只看到我们所知的”。将叙述性质与现实性再现区分开来的可能性是皮尔斯符号学的又一成果之所在。结果证明，当这两种不同的意义无法分开时就会造成混乱。而最糟糕的是，这种混淆涉及与每种意义相关的不同因果性。也就是说，叙述的时间性关联如同最终因果性一样得以运行，但有效的因果性却从再现中的差异形成意义。为了理解这种差异，我们必须区分电影中的“悬念”与需要做出解释的对象——那令人好奇的影像。显然，我们不能排除的是，移动的影像对两种因果性达成了一种双重功能。比如，一旦人们明白了一个钟运作的原理，它就成为作为对象的“钟”，而远不只是一座钟而已。它可以具备专属于叙述目的的意义，并借此创造一种目的论矢量（如在片中悬念的一刻，用钟的影像来表示被阻止的一次爆炸）。

综合性并不会使一种理论形成新的路径。我们的兴趣集中于三点：叙述、再现（尤其通过修辞方式）以及美学意义，而其他有趣的路径则要求进一步的探索。其中一条路径或许比电影的研究更具相关性——通过移动影像形成真实论断。这是记录电影身份的本质，也是每一个电影符号的构成部分。当然，这将最终归因于第二普遍范畴。但在记录符号中，它必须事先找到其再现体，否则就无法运用。作为意义的“真实影像”是十分重要的，它可以在比我们所做的修辞分析更广的基础上进行研究。为了构建其可能性，修辞学将眼睛盯向观众，从而制造一种行为语境，其中还包括行为实施价值。在“真实影像”的情况下，这必须成为十分广泛的语境和探索真实的认知实施，并随时记住作为整体的、广泛的观众。显然，这同样对再现体有一定的要求，并且比我们在戈达尔影片中所看到的修辞格更为广泛。

源于皮尔斯符号学中的另一条充满希望的路径是关于普遍性的认知。如我们所知，一个普遍项绝不会是真实的，且必然是模糊的，而这种模糊性是另一种不同类型的逻辑约束。我们感兴趣的唯一普遍性是叙述目的论。只有当事物的任一状态都对应于叙述目的时，这种普遍性才是真实的。但当它成为二项式“确证”问题时，我们会堕入这类逻辑的暮日状态。只要是叙述，它就不能得到确证，其确证过程只能在以后实现。目的论只是普遍性的特殊情况，这是电影研究中最常见的。这就留下了一个问题，即关于电影更为广泛的普遍性理论。当电影试着形成模糊符号时，我们就已经处于普遍性的维度中了。当然，“模糊”并不等同于含混，我们只会考虑完全功能性的符号（即成功解释的基础）。模糊性是超越通过对立确定符号的一项认知成就，后者只是对或错而非真正认知的属性。所以，我们必须探索的问题是：根据皮尔斯的符号理论，这

样的符号是否需要一个型符性质的再现体，以及在电影再现体中，是否有等同于超过与其再现对象的固定视觉关系的规则?

在本书探索过程中广泛讨论的是什么呢?首先，是电影“性质”这一基本问题。在这一理论阶段，已经可以察觉各电影理论之间实质性的区别。接下来的争论可能会显露出更为显著的分歧，但它们的根源常可归结为对电影可能性的某种理解的分歧。与媒介本质主义或基于符码的解决方案等相比理论，将电影作为一个符号所做的全面分析具有明显的优势。它完全建立在关系逻辑之上，而没有陷入心理推测之中，并且没有对物质和时间进行本体论的推断。

其次，这一探索已经求得时间的微妙之处。因为它通过电影的分析已成为这些电影性质的核心。它能有助于将时间现实性与存在现实性区分开来，从而避免空间与时间性存在之间可能的任何混乱，仿佛它们是同一类型的现实性和相同的因果关系。从逻辑上讲，这样的看法是错的，因为电影理论必须以一种完全不同于对立感知性认知的方式来处理时间。

再次，也是更接近于电影现象的一点是，电影中三个层面陈述活动的问题。我们分析时间时曾发现，任何目的论符号都必须通过设置一个零点来构建。这是所有的时间体验所共有的。但是在电影文本中，这一任务不是由读者的生活体验所执行的。我们在电影中已看到三种陈述活动：叙述的、修辞的、美学的。一个文本为了形成不同的意义，必须建立相应的规则，而这三种陈述活动在这些规则中却不尽相同。当然，作为认知模式，它们并不局限于文本。文本只是通过规则确定哪些类型的认知是可行的，哪些是受阻的。我们可以认为在意义的源起中，存在某种由浅入深的等级渐变。基于符号，文本组织形成了进一步的规则，并且这些同样也是意义的进一步确定。然而，在所有的三级意义中总有相同的过程。

所以，皮尔斯符号学探索的方法是真正的形式主义。这种组合通常是一个矛盾修饰，但在皮尔斯美学中，两种性质都是必要的。单靠形式主义不能让我们解释具体的认知行为，而只能解释形式认知。形式美学中已经可见这一结果，符码以及风格所形成的意义是什么仍是个谜。但是，如果形式理论包括了各种真实，符号总是真实的形式，那么，结果就是意义。这种形式主义不仅知道形式的目标是意义，还同样反映了这一意义是如何由形式生成的。这正是皮尔斯式实用主义理论的认知概念之精髓。

这种方法远远超越了电影哲学。作为不同风格的集成，电影艺术不可能是电影理论的对象，这是严格意义上的历史推理。皮尔斯电影理论并没有执行为电影风格发展作撰的任务。但其原因并非皮尔斯符号学理论有限，而是结果必

须是非常复杂的认知。一个具体运用的符号，在其形成的意义中已经够复杂了。历史推理将各种意义限制为进一步的阐释、进展或发展的目的论，这是不同于电影符号自身的另一种意义。单纯的形式历史只是幻觉，因为人们已经明白这种形式的意义。我们必须从它们之间的差异之中，过滤出历史传记的编撰。一旦明白这一发展过程，就可以将之倒叙为一种特殊的叙述类型，正如电影风格史那样。它可以依照许多构建历史因果性的模式，从关于知识方法的社会学或文献史为起点。这就不再考虑电影符号的意义，而是一种独立的因果构建。

最后，有关实用价值这一方面，显然，皮尔斯符号学十分有利于阐释，而不能联系电影性质的元理论化。我们的设想必须是：电影是意义，是一种可以为人理解的东西；电影就是符号，而非宇宙论的对象。因此，对皮尔斯符号学电影理论价值的评估，必须考虑到它在多大程度上有助于人们阐释电影的性质，而不是对电影提出新鲜的看法。如果皮尔斯式电影理论已经显示出比当下实践的更多阐释可能，那么，这将足以证明其存在及运用的合理性。

“有人似乎在一种论点完全构思了整个世界之后，才愿意去论证其合理性。这样做并没有使该论点得以深化。当怀疑停止，主体的精神行为停止时，如果该论点继续存在，那它就不存在目的。”（Pierce 1998：115，“The Fixation of Belief”）

感谢你，皮尔斯！

参考书目

Albert, Jorn. 1988. *Europäischer Strukturalismus. Ein Forschumgeschichtlicher Überblick*. Tübingen: Francke.

Andrew, Dudley. 1984. *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press.

Andrew, Dudley. 1985. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.

Apel, Karl-Otto. 1973. *Transformation der Philosophie* Ⅱ. *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*. Frankfurt: Suhrmap.

—1975. *Der Denkweg von Charles S. Peirce. Eine Einführung in den Amerikanischen Pragmatismus*. Frankfurt: Suhrmap.

—1981. *Charles S. Peirce: From Pragmatism to Pragmaticism*. Amherst: (Univeristy of Massachusetts Press).

Aristarco, Guido. 1963. *storia delle teoriche del film*. Turin: Einaudi.

Aristotle. *Analytica Prior*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*Metaphysica*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*Physica*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*Poetica*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*Rhetorica*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*Topica*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

—*de Interpretatione*, Aristoteles graece Ex recensione Immanuelis Beckkeri. Edidit Academia Regia Borussica Berolinum (Reimer) 1831—70.

Arnheim, Rudolf. 1932. *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.

Aumont, Jacques. 1990. *L' image*. Paris: Nathan.

Baltzer, Ulrich. 1994. *Erkenntnis als Relationengeflecht: Kategorien bei Charles S. Perice*. Paderborn: Schöningh.

Barnouw, Jeffrey. 1994. 'The Place of Perice's "Esthetic" in His Thought and the Tradition of Aesthetics.' in Herman Parret, ed., *Parret, Herman. Perice and Value Theory*. Amsterdam: Benjamnis.

Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce Que Le Cinema?* Paris: Cerf.

Beaugrande, Robert de. 1988. *critical Discourse: A Survey of Literary Theorists*. Norwood, New Jevsey: Ablex.

Beilenhoff, Wolfgang. 1978. 'Der sowjetische Revolutionsfilm als kultureller Text. Semiotische Grunddaten für eine Kulturtypologie der zwanziger Jahre in der Sowjetunion.' Diss, Ruhr—Universität Bochum.

Bergala, Alain. (n. d.) *Initiation à la sémiologie du récit en images*. Paris: Ligue Francaise de l' Enseignement et de l' education Permanente.

Bergson, Henri. *Oeuvres*. Éditions du centenaire. 3rd ed. Paris: PUF.

Bergala, Denis. 1984. 'Narrativité et discursivité: points de Repère et Problématiques.' *Actes Sémiotiques-Document, Paris, école des Hautes etudes en Sciences Sociales* 6, 59: 1—38.

Bettetini, Gianfranco. 1979. *Tempo del senso. La logica temporale dei Testi Audiovisivi*. Milan: Bomiani.

Bittner, Rüdiger, and Peter Pfaff, eds. 1977. *Das ästhetische Urteil*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch.

Bordwell, David. 1981. *The Film of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

—1985. *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

—1989a. *Making Meaning*. Cambridge, MA: Havard University Press.

—1990. 'A Case for Cognitivism: Further Reflections.' in: *Iris* 5 (2). 11—40.

—1992. 'Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in Mildred Pierce.' *av/montage* 1 (1): 5—24.

Bordwell, David and Noel Carroll, eds. 1996. *Post-theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.

—1992. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

Bremond, Claude. 1973. *Logique du Récit*. Paris: Seuil.

Brunning, Jacqueline. 1997. 'Genuine Triads and Teridentity.' In *Nathan Houser, Don D. Roberts, and James Van Evra. eds., Studies in the Logic of Charles Sanders Perice*. Bloomington: Indiana University Press.

Bucher, Theodor G. 1998. *Einführung in Die angewandte Logik*. Berlin: de Gruter.

Budniakiewicz, Therese. 1992. *Fundamentals of Story Logic: Introduction to Greimassian Semiotics*. Amsterdan: Benjamins.

Burch, Robert W. 1991. *A Pericean Reduction Thesis*. Lubbock: Texas Technical University Press.

Burch, Robert W. 1997. 'Perice's Reduction Thesis.' In: Nathan Houser, Don D. Roberts, and James Van Evra, eds., *Studies in the Logic of Charles Sanders Perice*. Bloomington: (Indiana University Press).

Byrnes, John. 1998. 'Perice's First-Order Logic of 1885.' *Transactions of the Charls S. Perice Society* 34 (4): 949—976.

Carls, Rainer. 1974. *Idee und Menge. Der Aufbau einer Kategorialen Ontologie als Folge aus den Paradoxien des Begriffsrealismus in der griechischen Philosophie und in der Modern Mathematischen Grundlagenforschung*. Munich: Berchmanskolleg Verlag.

Carney, Raymond. 1989. *Speaking the Language of Desire: The Films of Carl Dreyer*. Cambridge University Press.

Carontini, Enrico. 1986. *Faire l' image. Matériaux pour une sémiologis des enunciations visuelles*. Montéal: Presses de l' Universit é du Québec à Montéal.

Carroll, Noël E. 1988a. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemproary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

—1988b. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, New Jersye: Princeton University Press.

—1996a. 'Prospect for Film Theory: A Personal Assessment.' in Bordwell and Carroll, eds., *Post-theory: Reconstructing Film Studies*, pp. 37—68.

—1996b. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press.

Casetti, Francesco. 1986. *Dentro lo Sguardo. Il Film e is Suo Spettatore*. Milan: Bompiani.

—1993. *Theorie del cinema*: 1945—1990. Milan: Bompiani.

Cavalier, Alain. 1987. 'Thérèse. Un film de Alain Cavalier.' *L' avant-scène Cinéma*. 364—387.

Chabrol, C., S. Alexanderscu, R. Barthes, C. Bremond, A. J. Greimas, P. Maranda, S. Schmidt, and T. Van Dijk. 1973. *Sémiotique Narrative et Textuelle*. Paris: Larousse.

Chateau, Dominque. 1986. *Le Cinéma Comme Langage*. Paris: AISS—IASPA.

Chauviré, Christiane. 1995. *Pierce et la Signification. Introduction à la Logique du Vague*. Paris: PUF.

Clifton, Roy. 1983. *The Figure in Film*. East Brunswick, NJ: Associated University Press.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Colapietro, Vincent. 2000. 'Let's All Go to the Movies: Two Thumbs Up for Hugo Münsterberg's The Photoplay (1916).' In *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 36 (4): 447—501.

Colin, Michel. 1985. *Language, Film, Discourse. Prolégomènes à Une Sémiologie Generative Du Film*. Paris: Klincksieck.

—1989. 'La Grande syntagmatique revisitée.' In *Nouveaux Actes Sémiotiques* 1: 1—56.

Coquet, J. C. 1982. *Sémiotique. L' École`e Paris*. Paris: Hachette.

Currie, Gregory. 1995. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge University Press.

—1997. 'The Film Theory That Never Was: A Nervous Manifesto.' Richard Allen and Murray Smith, eds., *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon.

Deely, John. 1996. 'The Grand Vision.' in Vincent M. Colapietro and Thomas M. Olshewsky, eds., *Perice's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections*. Berlin: Mouton.

Deladalle, Gérard. 1979. *Théorie et Pratique du Signe. Introduction à La*



Sémiotique de Charles S. Perice. Paris: Payot.

—1987. Charles S. Perice, *Phenoménolohue Et Sémioticien*. Amsterdam: Benjamins.

Deleuze, Gilles. 1966. *Le Bergsonnisme*. Paris: Presses universitairres de France.

—1973, 'À Quoi Reconnaît —On Le Structuralisme?' in: François Châtelet (ed.), *Histoire De La Philosophie*. Paris: Minuit.

—1983. *L' Image—Mouvement*. Paris: Minuit.

—1986. *Foucault*. Paris: Minuit.

De Tienne, André. 1996. *L' Analytique De La Representation Chez Perice. La Genèse de la théorie des catégries*. Brussels: Publ. Fac. Université Saint-Louis.

Dreyer, Carl-Theodor. 1970. *Four Screenplays*, trans. Oliver Stallybrass. London: Thames & Hudson.

—1971. *Jesus*. New York: Dial Press.

—1973. *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton.

Drouzy, Maurice. 1982. *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris: Cerf.

Ducrot, Oswald, and Tzvetan Todorov. 1972. *Dictionaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.

Eco, Umberto. 1970. *Sémiologie des messages visuals*. *Communications* 15: 42—56.

—1975. *Trattato Di Semiotica Generale*. Milan: Bompiani.

—1976. 'Pierce and Contemporary Semantics.' *Versus* 15: 49—65.

—1979. *The Role of the Reader*. Bloomington: University of Indiana Press.

—1981. 'Pierce's Analysis of Meaning.' In: Kenneth Laine Ketner et al., eds. *Proceedings of the C. S. Pierce Bicentennial International Congress*, NO. 23. Lubbock: Texas Technical University Press.

—1997. *Kant e L' Ornitorinco*. Milan: Bompiani.

Ehrat, Johannes. 1991. 'Perice's Iconicity and Meaning Processes in Audiovisual Communication: The Religious in Film and Television Aesthetics, Narratives and Social Form.' PhD dissertation, Université de Montréal.

—1995. 'Rezension Baltzer, Ulrich, Erkenntnis als Relationengeflecht.'

Theologie und Philosophie 70 (3): 43–44.

—2003. 'Emblematic and Emotional Treatment of Music: Godard's Interplay with both Variants and the Peculiar Meaning Derived from This.' Paper delivered at Laterna Magica Pécs, forthcoming.

Eley, Lothar. 1973. 'Faktum.' In Hermann Krings, ed., *Handbuch philosophischer Grundbergriffe*. Munich: Kosel.

Enos, Theresa. 1996. *Encylopedia of Rhetoric and Compostion: Communication from Ancient Times to the Information Age*. New York: Garland.

Erlich, Victor. 1955. *Russian Formalism: History—Doctrine*. 3rd ed. The Hague: Mouton.

Esposito, Elena. 1987. 'Negazione e modalità.' In Claudio Baraldi, Gianacarlo Corsi, and Elena Esposito, *Semantica e communicazione. L'evoluzione delle idée nella prospettiva di Niklas Luhmann*. Bologna: CLUEB.

Esposito, Joseph L. 1977. 'Is There a Semiocentric Predicament?' *Semiotica*. 19 (3/4): 259–270.

—1980. *Evolutionary Metaphysics: The Development of Perice's Theory of Categories*. Athens: Ohio University Press.

Everaert-Desmedt, Nicole. 1981. *Sémiotique du récit. Méthode et applications*. Louvian: Cabay.

—1984. *La Communication Publicitaire. Etude Sémio-Pragmatique*. Louvain–La–Neuve: Cabay.

Fisch, Max. 1986. *Pierce, Semiotic, and Pragmatism: Essays*. Bloomington: Indiana University Press.

Foucault, Michel. 1969. *L'* archéologie *du savoir*. Paris: Gallimard.

—1972. *Histoire De La Folie à l' âge Classique*. Paris: Gallimard.

Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Fumagalli, Armando. 1995. *Il Reale Nel Linguaggio. Indicalità e Realismo Nella Semiotica Di Perice*. Milan: Vita e Pensiero.

Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Gesammelte Werke. Hermeneutik* Ⅰ + Ⅱ. Tübingen: Mohr.



Gale, Richard. 1996. 'William James' Quest to Have It All.' *Transactions of the Charles S. Perice Society* 32 (4): 568—596.

Gaudreault, André (sous la dir.). 1988. *Ce que je vois de mon ciné…La Reprétation Du Regard Dans Le Cinema Des Premiers Temps*. Paris: Meridiens Klincksieck.

Godard, Jean-Luc. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Éditions de l' Étoile.

Gombrich, E. H. 1959. *Art and Illusion. A Study in the Phychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.

Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Indiana University Press.

Greimas, A. J. 1966. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse.

—1970. *Du Sens. Essais Sémantiques*. Paris: Seuil.

—1976. 'Pour une Théorie des Modalités.' *Langages* 43: 90—107.

—1983. *Du Sens. Essais Sémantiques*. Paris: Seuil.

—1986. *Sémantique. Dictionaire raisonné de la Théorie du Langage*. Ⅱ (*Compléments, débats, propositions.*) Paris: Hachette.

—1989. 'On Meaning.' In *New Literary History* 20 (3): 539—550.

Greimas, A. J. and Joseph Courtés. 1979. *Sémantique. Dictionaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Guynn, William. 1990. *A Cinema of Nonfiction*. Rutherford: Associated University Press.

Haberms, Jürgen. 1968. *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt: Suhrkamp.

—1981. *Theorie des Kommunikativen Handelns*. Ⅰ & Ⅱ. Frankfurt: Suhrkamp.

Hamburger, Käte. 1968. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.

Heidegger, Martin. 1927. *Sein und Zeit. 7. Augsgabe*. Tübingen: Niemeyer.

—1962. *Being and Time*. New York: Harper and Row.

—1985. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: V. Klostermann.

Hénault, Anne. 1983. *Narratologie, Sémantique générale. Les enjeux de la sémiologie* 2. Paris: PUF.

Henderson, Brian. 1980. 'Theory and Value in the Social Sciences.' In

Christopher Hookway and Philip Pettit (eds.), *Action and Interpretation: Studies in the Philosophy of the Social Sciences*. Cambridge University Press.

Hintikka, Jaakko. 1997. 'The Place of C. S. Perice in the History of Logical Theory.' In Jacqueline Brunning and Paul Forster (eds.), *The Rule of Reason: The Philosophy of Charles Sanders Pierce*. Toronto: University of Toronto Press.

Hochberg, Julian. 1989. 'The Perception of Moving Images.' *Iris* 9, (Spring): 41—68.

Husserl, Edmund. 1921. *Logische Untersuchungen. Band* Ⅱ, 1 (131,) Halle: Niemeyer.

—1966. *Zur phänomenologie des inneren Zeitbwußtseins*: Husserliana X. Den Haag: Nijhoff.

Ingarden, Roman. 1960. *Das Literarische Kunstwerk*. 2., *verb. & erw. Auflage*. Tübingen: Niemeyer.

—1962. *Untersuchngen Zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Munich: Fink.

Ishaghpour, Youssef. 1982. *D' une Image à l' Autre. La Représentation dans le cinema d' aujourd' hui*. Paris: Denoël /Gonthier.

—1986. *Cinéma Contemporain de ce côté du Miroir*. Paris: Éditions de la Différence.

Itten, Johannes. 1970. The Elements of Color. New York: Von Nostrand.

Jackobson, Roman. 1963. Essais De Linguistique Générale. Paris: Minuit.

Jarvie, Ian. 1987. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthtics*. London: Routledge and Kegan Paul.

Jauss, Hans Robert, et al. 1968. 'Gibt es eine "christliche Ästhetik"? ' in Hans Robert Jauß, *Die nicht mehr* schönen *Künste*. Munich: Fink.

—1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* Ⅰ. Munich: Fink.

Joas, Hans. 1989. *Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead*. Frankfurt: Suhrkamp.

—1999. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Preußische Akademie der

Wissenschaften, Kants Gesammelte Schriften 1902—23.

—1790. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Preußische Akademie der Wissenschaften, Kants Gesammelte Schriften 1902—23.

Ketner, Kenneth Laine. 1981. 'Pierce as an Interesting failure?' in Kenneth Laine Ketner et al., eds. *Proceedings of the C. S. Pierce Bicentennial International Congress*. Lubbock: Texas Technical University Press.

Kevelson, Roberta. 1987. *Charles S. Pierce's Method of Methods*. Amsterdam: Benjamins.

—1993. *Pierce's Esthetics of Freedom: Possibility, Complexity, and Emergent Value*. New York: Peter Lang.

KIM. 1994. Caligaris Erben. *Der Katalog zum Thema "Psychiatrie im Film." Bonn: Katholisches Institut für Medieninformation und Psychiatrie—Verlag (Hrsg.)*. Bonn: KIM.

Kinder, Marsha. 1990. 'The Subversive Potential of the Pseudo—Iterative.' *Film Quarterly* 43 (2): 3—17.

Kuhn, Annette. 1985. *The Power of the Image. Essays of Representation and Sexuality*. London: Routledge and Kegan Paul.

Leutrat, Jean—Louis. 1988. *Kaleidoscope. Analyses de films*. Lyon: Press Universitaires de Lyon.

Leventhal, Robert. 1988. 'Heidegger's Signs.' *Kodikas/code* 11 (1—2): 195—211.

Lintvelt, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative. Le 'point de vue'. Théorie et analyse*. Paris: Librairie José Corti.

Liszka, James Jakób. 1981. 'Pierce and Jakobson: Towards a Structuralist Reconstruction of Pierce.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 17 (1): 41—61.

—1996. *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Pierce*. Bloomington: Indiana University Press.

—2000. 'Pierce's New Rhetoric.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 36 (4): 439—77.

Lotman, Jurij. 1973. *Semiotika Kino i Problemy Kinoèstetiky*. 1976. Ann Arbor. University of Michigan.

Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen*

Theorie. Frankfurt. Suhrkamp.

—1997. *Die Gesellschaft der Geslls chaft*. Frankfurt. Suhrkamp.

Marty, Robert. 1990. *L' algèbre des signes*. Amsterdam: Benjamin.

Merten, Klaus. 1977. *Kommunikation. Eine Begriffs — und Prozeßanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Metz Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Ⅰ. Paris: Klincksieck.

—1971. *Langage et Cinéma*. Paris: Klincksieck.

—1978. 'L' Étude sémiologique du langage cinématographique: À quelle distance en somme-nous d' une possiblité réelle de formalization?' in D. Noguez, ed. *Cinéma. Théorie, lectures*: Paris: Klincksieck.

—1990. 'Michel Marie et Marc Vernet: Entretien avec Christian Metz.' In *Chritian Metz et la théorie du cinema*. Social issue of *Iris* 10 (April). 27—97.

—1991. *L' Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.

MGG. 1986. *Die Musik in Geschichte und Gegewart*. Digitale Bibliothek Band 60: vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bärenreiter — Verlag.

Mitry, Jean. 1965. *Esthéthique et Psychologie du Cinema. Il Les formes*. Paris: Éditions Universitaires.

—1987. Jean. *La sémiologie en Question. Langage et Cinéma*. Paris: Cerf.

Monaco, James. 1977. How to Read a Film. New York: Oxford University Press.

Morris, Charles. 1946. *Signs, Language and Behavior*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Mothersill, Mary. 1984. *Beauty Restored*. Oxford: Oxford University Press.

Müller, Jürgen E., ed. 1994a. *Towards a Pragmatics of the Audiovisuals: Theory and History*. Münster: Nodus.

Müller, Ralf. 1994 'On the Principles of Construction and the Order of Pierce's' Trichotomies of Signs, *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 30 (1): 135—53.

Murphey, Murray. 1961. *The Development of Pierce's Philosophy*.

Cambridge: Harvard University Press.

—1993. Murray. *The Development of Pierce's Philosophy*. Indianapolis: Hackett.

Nesher, Dan. 1997. 'Peircean Realism: Truth as the Meaning of Cognitive Signs Representing External Reality.' In *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 30 (1): 201—257.

Nöth, Winfried. 1985. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.

Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris: Colin.

—1994. 'Sémio—pragmatique du cinema et de l' audiovisuel.' In: Müller, ed., *Towards a Pragmatics of the Audiovisuals: Theory and History*.

Oehler, Klaus. 1981a. 'Notes on the Reception of American Pragmatism in Germany, 1899—1952.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 30 (1): 25—35.

—1981b. 'Pierce contra Aristotle: Two Forms of the Theory of Categories.' In: Kenneth Laine Ketner et al., *Proceedings of the C. S. Pierce Bicentennial International Congress*. Lubbock: Texas Technical University Press.'

—1993. *Charles Sanders Pierce*. Munich: Beck.

Opl, Eberhard. 1990. *Das filmische Zeichen Als Kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. Munich: Ölschläger.

Paech, Joachim. 1989. *Passion oder die EinBinldungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum.

Paetzold, Heinz, ed., 1987. *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*. Aachen: Rader.

Panofsky, Erwin. 1927. *Die Perspektive als symbolische Form*. Leipzig-Berlin: Bibliothek Warburg.

Pape, Helmut. 1982. *Phänomen und Logik der Zeichen. Pierce Syllabus*. Frankfurt: Suhrkamp.

—1989. *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Pierce Entwurfeiner Spekulativen Grammatik des Seins*. Frankfurt: Suhrkamp.

—1990. *Charles S. Pierce. Semiotische Schriften*. Band 2. Franfurt: Suhrkamp.

Pierce, Charles Sanders. 1976. *The New Elements of Mathematics*. The

Hague: Mouton (quoted by volume and page number).

—1981. *Writings of Charles S. Pierce: A Chronological Edition*. Bloomington: Indiana University Press (quoted by volume and page number).

—1992a. *Reasoning and the Logic of Things: The Cambridge Conferences Lectures of* 1898, *ed. Kenneth Laine Ketner*. Cambridge: Harvard University Press.

—1992b. *The Essential Pierce: Selected Philosophical Writings*, vol. 1 (1867), ed. Nathan Houser and Christian Kloesel. Indianapolis: Indiana University Press.

—1997. *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking. The* 1903 *Harvard 'Lectures on Pragmatism.'* ed. Patrica Ann Turrisi. Albany: State University of New York Press.

—1998. *The Essential Pierce: Selected Philosophical Writings, vol.* 2 (1893 – 1913). ed. Pierce Edition Project. Indianapolis: Indiana University Press.

—Robin, Richard. 1967, *unpublished papers on microfilm, catalogue annotated*. Amherst: University of Massachusetts Press.

—1960 and 1958. collected Papers. Vols. Ⅰ – Ⅷ. Cambridge: Belknap. (quoted by volume and page number).

Pierce, Charles S., and Virginia Welby. *Semiotics and Significs*. Bloomington: Indiana University Press.

Perelman, Chaim, and Lucie Olbrechts-Tyteca. 1970. *Traité de l'Argumentation. La Nouvelle Rhétorique*. 3rd ed. Brussels: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Peters, Jan-Marie. 1981. *Pictorial Signs and the language of Film*. Amsterdam: Rodopi.

Peterson, James. 1996. 'Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?' in David Bordwell, ed., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Petitot-Cocorda, Jean. 1985a. *Morphogénèse du sens* Ⅰ. *Pour un* schématisme *de la structure*. Paris: PUF.

—1985b. Jean. *Les Catastrophes de la Parole: de Roman Jakobson à René*

Thom. Paris: Maloine.

Petric, Vladimir. 1975. 'Dreyer's Concept of Abstraction.' In *Sight and Sound* 44 (2): 108—112.

Plato, *Respublica*. Platonis Opera quae extant omnia: Ex Nova Ioannis Serrani Interpretatione, perpetuis eiusde [m] notis illustrate: quibus et methodus et doctrinae summa breviter et perspicue indicator. eiusdem annotationes in quosdam suae illus interpretationis locos, Henr. Stephani… (S. 1.) 1578.

—*Sophistes*. Platonis Opera quae extant omnia: Ex Nova Ioannis Serrani Interpretatione, perpetuis eiusde [m] notis illustrate: quibus et methodus et doctrinae summa breviter et perspicue indicator. eiusdem annotationes in quosdam suae illus interpretationis locos, Henr. Stephani… (S. 1.) 1578.

—Symposium. Platonis Opera quae extant omnia: Ex Nova Ioannis Serrani Interpretatione, perpetuis eiusde [m] notisillustrate: quibus et methodus et doctrinae summa breviter et perspicue indicator. eiusdem annotationes in quosdam suae illus interpretationis locos, Henr. Stephani… (S. 1.) 1578.

Portis— Winner, Irene. 1994. 'Pierce, Saussure and Jakobson's Aesthetic Function: Towards a Synthetic View of the Aesthetic Function.' In Herman Paret, ed., *Pierce and Value Theory*. Amsterdam: Benjamins.

Potter, Vincent G. 1967. *Charles C. Pierce: On Norms and Ideals*. Worcester: University of Massachusetts Press.

Potter, Vincent G., and Paul B. Shields 1977. 'Pierce's Definition of Continuity.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 13: 20—34.

Prior, A. N. 1967. s. v. 'Logic, Modal.' In Paul Edwards, ed., *Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan.

Propp, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press.

Quintilianus, Marcus Fabius. 1959. *Institution Oratoriae Libri Duodecim*. Edidit Ludwig Radermacher Lipsiae: Teubner.

Raph, Helmut. 1989. 'Bemerkungen zur philosophischen Rhetorik in der Antike.' In *Helmet Schanze, Hrsg. Rhetorik und Philosophie*. München: Fink.

Ransdell, Joseph. 1977. 'Some Leading Ideas of Pierce's Semiotic.' *Semiotica*

19：157—178.

Revault d' Allonnes，Fabrice. 1988. ' 'L' esprit dans et Derrière les Choses'：Ordet，Carl-Theodor Dreyer' *Vertigo* 3：63—66.

Richter，Ansgar. 1995. *Der Begriff der Abduktion bei Charles Sanders Pierce*. Frankfurt：Lang.

Ricoeur，Paul. 1975. *La Métaphore Vive*. Paris：Seuil.

—1983. *Temps et récit*. Ⅱ. *La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris：Seuil.

—1985. *Temps et récit*. Ⅲ. *Le temps raconté*. Paris：Seuil.

—1990. Soi—même comme un autre. Paris：Seuil.

Ropars-Wuilleumier，Marie-Claire. 1991. *Écraniques. Le Film du texte*. Lillle：Press Universitaires de Lille.

—1994. 'The Cinema，Reader of Gilles Deleuze.' In Constantin Boundas and Dorothea Olkowski，eds.，*Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*. London：Routledge.

Rosensohn，William L. 1974. *The Phenomenology of Charles S. Pierce：From the Doctrine of Categories to Phaneroscopy*. Amsterdam：Grüner.

Sala，Giovanni. 1982. 'Kants Lehre von der menschlichen Erkenntnis：eine sensualistische Version des Instutionismus.' *Theologie und Philosophie* 57 (2—3)：202—224，321—347.

Sanders，Gary. 1970. 'Pierce's Sixty-six Signs?' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 7：3—16.

Santaella Braga，Lucia. 1996. 'From Pure Icon to Metaphor：Six Degrees of Iconnicity.' In Vincent Colapieotro and Thomas Olshewsky，eds.，*Pierce's Doctrine of Signs：Theory，Applications，and Connections*. Berlin：Mouton.

Schmid，Wolf. 1984. 'Der semiotische Status der narrativen Ebenen "Geschehen，" "Erzählung" und "Prasentation der Erzählung".' in Kluas Oèhler，ed.，*Zeichen und Realität. Akten des* 3. *Semiotischen Kolloquiums Hamburg*. 3*Bde*. Tübingen：Stauffenburg.

Schmidt，Siegfried. J.，ed. 1988. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt：Suhrkamp.

Schrader，Paul. 1972. *Transcendental Style in Film：Ozu，Bresson，Dreyer*.

Los Angeles: University of California Press.

Schumm, Gerhard and Hans. Wulff, eds. 1990. *Film und Phsychologie* Ⅰ. *Kognition –Rezeption –Perzeption*. Münster: MakS Publikationen.

Schütz, Alfred. 1981. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Eineleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt: Suhrkamp. (orig. 1932, Wien: Julius Springer).

Sellars, Wilfrid. 1968. *Science and Metaphsics*. New York: Humanities Press.

Short, Thomas. 1981. 'Life among the Legisigns.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 18 (4): 289–310.

Siegrist, Hansmartin. 1986. *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen: Niemeyer.

Simon, Josef. 1989. *Philosophie des Zeichens*. Berlin: Gruyter.

Sklovskij, Viktor. 1966. *Una teoria della prosa*. Milan: Garzanti.

Skoller, Donald. Ed. 1973. *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton.

Smith, Murray. 1997. 'Imagining from the Inside.' In Richard Allen and Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*. Oxford Clarendon.

Spinks, Cary W. 1991. *Pierce and Triadomanis: A Walk in the Semiotic Wilderness*. Berlin: Mouton.

Stacy, Robert H. 1977. *Defamiliarization in Language and Literature*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.

Staiger, Janet. 1992. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: (Princeton University Press).

Storm, Ole, ed. 1964. *Fire Film of Carl Theodor Dreyer. Undgivet med indledning af Ole Storm*. Kopenhagen: Gyldendal.

Striedter, Jurij. 1989. 'Has Eco Understood Pierce?' *The American Journal of Semiotics* 6 (2–3): 251–264.

Thomas Aquinas, *Summa theologiae*. v. 1 cura et studio Sac. Petri Caramello…v2–4: De Rubeis, Billuart, P. Faucher o. p. et Aliorum Notis Selectis, Ornata, Cum Textu ex Recensione Ieonina. Taurini: Marietti (1984).

Thompson, Kristin. 1988. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. New York: McGraw-Hill.

Tiercelin, Claudine. 1997. 'Pierce on Norms, Evolution and Knowledge.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 33 (1): 35—58.

Todorov, Tzvetan. 1965. *Thérie de la Litérature. Textes des formalistes usses*. Paris: Seuil.

Ueding, Gert, and Bernd Steinbrink. 1986. *Grundriß der Rhetorik: Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart: Metzler.

Veyne, Paul. 1979. *Comment on écrit l' histoire; suivi de Foucault révolutionne philosophischer Grundbergriffe*. Munich: Kösel.

Waks, Leonard J. 1999. 'The Means-Ends Continuum and the Reconciliation of Science and Art in the Later Works of John Dewy.' *Transactions of the Charles S. Pierce Society* 35 (3): 595—611.

Walther, Elisabeth. 1976. 'Die Haupteinteilung der Zeichen von C. S. Pierce.' *Semiosis* 3: 32—41.

Warning, Rainer. 1975. *Rezeptionsästhetik*. Munich: UTB.

Wartenberg, Gerd. 1971. *Logischer Sozialismus. Die Transformation der Kantschenhen*. Munich: Piper.

—1981. *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zur wissen glauben? Beiträge zum Kongstruktivismus*. Munich: Piper.

Weinrich, Harald. 1964. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 2. *Aufl*. 1971. Stuttgart: Kohlhammer.

Weiss, Paul, and Arthur Burks. 1945. 'Pierce's Sixty-six Signs.' *Journal of Philosophy* 42: 383—388.

Werner, Carol M., and Louis M. Knapp, ed., *Handbook of Interpesonal Communication*. Beverly Hills: Sage.

Whelden, Roy. 2000. 'The Origin and Use of the Theory of Relations: Pierce, DeMorgan and Music Analysis.' *in Transactions of the Charles S. Pierce Society* 36 (1): 49—73.

Wising, Lambert. 1997. *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbeck: Rowohlt.

Willke, Helmut. 1989. *Systemtheorie Entwickelter Gesellschaften*. Weinheim: Juvenla.



Winston, Brain. 1995. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute.

Wittgenstein, Ludwig. 1961. *Tractatus logico-philosophicus (the German text of Ludwig Wittgenstein's Logisch-philosophische Abhandlung, with a new translation by D. F. Pears and B. F. MacGuiness and with the introduction by Bertrand Russell)*. London: Routledge and Kegan Paul.

Wolde, E. J. van. 1986. 'Greimas and Pierce: Greimas's Generative Semiotics and Elements from Pierce's Semiotics United into a Generative Explanatory Model.' *in Kodikas/Code Ars Semeiotica* 9 (3－4): 331－366.

—1996. 'Relating European Structuralist Semiotics to American Piercean Semiotic.' In Vincet Colapietro and Thomas M. Olshewsky, eds., *Pierce's Doctrine of Signs: Theory, Applications, and Connections*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Wollen, Peter. 1969. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg.

Wulff, Hans J. 1994. 'Die Maisfeld-Szene aus North by Northwest. Eine situationale Analyse.' *Montage/av* 3 (1): 97－114.

—1999. Darstellen und Mitteilen. *Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.

Wuss, Peter. 1993. *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Sigma.

符号学译丛

2014—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯：论符号》

托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》

克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》

佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》

库尔、马格纳斯编，彭佳、汤黎等译：《生命符号学：塔尔图的进路》

埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》

宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代——语言与影像的符号学》

韦尔南著，曲辰译：《符用学研究》

莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》

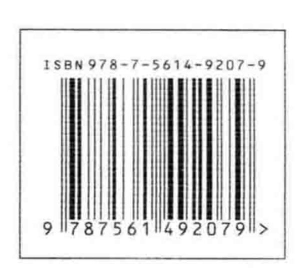
贝尔金著，魏全凤译：《馈赠的社会符号学》

艾赫拉特著，文一茗译：《电影符号学：皮尔斯与电影美学》

谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论——在自律论和语境论之间》

文内尔著，魏伟译：《坠落的体育英雄、传媒与名流文化》

2016—2018年出版目录（略）



ISBN 978-7-5614-9207-9

定价：68.00元